FILOSOFÍA

DARÍO GONZÁLEZ
LAURA LLEVADOT
BEGONYA SAEZ (EDS.)

KIERKEGAARD Y LAS ARTES

PENSAR LA CREACIÓN

EDITORIAL UOC

Kierkegaard y las artes

Kierkegaard y las artes

Pensar la creación

Darío González, Laura Llevadot
y Begonya Saez Tajafuerce (eds.)

EDITORIAL UOC

Diseño de la colección: Editorial UOC
Diseño de la cubierta: Natàlia Serrano

Primera edición en lengua castellana: diciembre 2015
Primera edición digital: enero 2016

© Darío González, Laura Llevadot y Begonya Saez Tajafuerce, de la edición
© Darío González, Laura Llevadot, Ettore Rocca, Begonya Saez Tajafuerce y Elisabete M. de Sousa, del texto

© Editorial UOC (Oberta UOC Publishing, SL), de esta edición, 2015
Rambla del Poblenou 156, 08018 Barcelona
http://www.editorialuoc.com

Realización editorial: Oberta UOC Publishing, SL
Maquetación: Fotocomposición Gama, SL

ISBN: 978-84-9116-133-2

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño general y de la cubierta, no puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación, de fotocopia o por otros métodos, sin la autorización previa por escrito de los titulares del *copyright*.

Autores

Darío González
Nacido en 1962, es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario y doctor en Teología por la Universidad de Copenhague. En la actualidad, es investigador afiliado al Centro de Investigaciones Søren Kierkegaard, lector externo en filosofía y estética en la Universidad de Copenhague y la Universidad de Roskilde, así como coeditor de los *Escritos de Søren Kierkegaard* (Madrid, 2000-2015). Entre sus publicaciones, destacan *Essai sur l'ontologie kierkegaardienne: Idéalité et détermination* (París, 1998) y numerosos artículos sobre el pensamiento moderno y contemporáneo.

Laura Llevadot
Nacida en 1970, es profesora titular de Filosofía Contemporánea en la Universidad de Barcelona y coordinadora del máster en Pensamiento contemporáneo y tradición clásica de la Universidad de Barcelona. Ha publicado diversos artículos especializados sobre la filosofía de Kierkegaard y su relación con el pensamiento continental contemporáneo en revistas nacionales e internacionales. Es autora, entre otros, de *La philosophie seconde de Kierkegaard* (L'Harmattan, 2012), *Kierkegaard through Derrida: Towards a Post Metaphysical Ethics* (Davies Group, 2012) y coeditora, con Jordi Riba, de *Filosofías Post-metafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea* (UOC, 2012) e *Interpretando Antígona* (Editorial UOC, 2015), con Carmen Revilla. Ha colaborado también en diversas obras colectivas tales como *Kierkegaard no nosso tempo* (2010), *Las personas del verbo* (2011), *Kierkegaard and Death* (Indiana University Press, 2011), *Kierkegaard Research* (Ashgate, 2012) y *Derrida político* (Colihue, 2013).

Ettore Rocca
Nacido en 1966, es profesor asociado de Estética en el Departamento de Arquitectura y Territorio de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria, Italia, y profesor afiliado al Centro de Investigaciones Søren Kierkegaard de la Universidad de Copenhague, de cuyo consejo asesor es además miembro. Ha dedicado varios trabajos al pensamiento de Merleau-Ponty y de Kierkegaard, habiéndose especializado en el estudio de las filosofías de los siglos XIX y XX, la estética, las relaciones entre estética y teología, la filosofía de la pintura y de la arquitectura. Es autor de los libros *L'essere e il giallo. Intorno a Merleau-Ponty* (Parma, 1993), *Tra estetica e teologia. Studi kierkegaardiani* (Pisa, 2004), *Længsel. Lundbye og Kierkegaard* (en colaboración con B. Bramming y H. E. Nørregård-Nielsen, Aarhus, 2013) y *At se Abraham* (en colaboración con P. Brandes, Skive, 2014), *Kierkegaard* (Roma, 2013, edición danesa en prensa), así como editor del volumen *Estetica e architettura* (Bologna, 2008). Ha traducido al italiano *La malattia per la morte* (Roma, 1999) e *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo* (Roma, 1998) de Søren Kierkegaard.

Begonya Saez Tajafuerce
Nacida en 1967, es profesora agregada en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Filosofía (1991) y doctora en Filosofía (1997) por la UAB. Coeditora de los *Escritos de Søren Kierkegaard* (Madrid, 2000-2015). Traductora de Kierkegaard al castellano y al catalán (*La Repetició*, 1992; *Temor y tremolor*, 2012). Investigadora posdoctoral y coordinadora de los proyectos de traducción de la obra de Kierkegaard a diversas lenguas en el Søren Kierkegaard Research Centre (KU) entre 1997 y 1999. Ha publicado numerosos artículos acerca de la relación entre la estética y la ética kierkegaardianas, ente los que destaca «Kierkegaardian Seduction, or the Aesthetic actio(nes) in distans» (2000), en *Diacritics* (vol. 30.1, págs. 78-88, John Hopkins University). Es miembro del consejo asesor de la Hong Kierkegaard Library, St. Olaf College, Minnesota.

Elisabete M. de Sousa
Nacida en 1954, estudió en la Universidad de Lisboa, de cuyo Centro de Filosofía (CFUL) es miembro desde el año 2007. Pertenece al «Seminário Permanente de Estudos Kierkegaardianos», dirigido por José Miranda Justo, y a la dirección de esta unidad desde 2014, y es miembro de la comisión editorial de la revista *Philosophica*, del Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa y del CFUL. Pertenece a la comisión científica de la edición de la traducción portuguesa de las obras de Kierkegaard. Sus principales intereses se centran en la teoría musical, en particular del siglo XIX, y en las relaciones entre literatura y música en la obra de Kierkegaard. Desde 2007, ha publicado extensamente sobre el pensamiento estético de Kierkegaard. Es autora del libro *Formas de Arte: A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann* (2008) y ha coeditado diversas colecciones de ensayos sobre Kierkegaard y sobre la música.

Índice

Prólogo

Kierkegaard contemporáneo

Teoría de la subjetividad y comunicación de existencia
Darío González

Otro Kierkegaard, por favor: repetición y contemporaneidad
Laura Llevadot

A través del espejo y lo que Kierkegaard encontró allí
Begonya Saez Tajafuerce

Kierkegaard, un caleidoscopio para el presente
Elisabete M. de Sousa

Kierkegaard y las artes

Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard
Darío González

Filmar la creencia: Kierkegaard y el cine
Laura Llevadot

Poesía apocalíptica y muerte del arte: Martensen, Heiberg y Kierkegaard
Ettore Rocca

Kierkegaard y la crítica literaria: la prosa de Andersen
Begonya Saez Tajafuerce

Estadios en el camino de la pasión musical
Elisabete M. de Sousa

Prólogo

La teoría de los estadios de la existencia, los matices religiosos y el supuesto existencialismo de Kierkegaard son temas recurrentes en la bibliografía secundaria sobre este autor. Su consideración de la estética como una de aquellas etapas o como forma de vida tiene también su importancia en muchos de esos estudios. La reflexión que Kierkegaard consagra específicamente a las artes, en cambio, ha sido raramente tratada como parte integrante de su pensamiento estético. Los ensayos que componen el presente volumen giran justamente en torno al diálogo que Kierkegaard entabla con las diferentes artes, tales como la música, el teatro, la poesía o la literatura, así como con las obras que las representan. Pese a la heterogeneidad de estos planteos, todos se proponen contribuir a la indagación del modo en que Kierkegaard concibió la creación artística, tanto desde el punto de vista de su propia práctica literaria como a partir de los testimonios del arte universal. A la luz de dicha indagación, nos interesa destacar al mismo tiempo la potencialidad analítica y crítica del pensamiento estético de Kierkegaard, su aplicabilidad y su relevancia en relación con ejemplos, géneros y tendencias que no son forzosamente aquellos que él mismo escoge. Es cierto que, desde un punto de vista filológico, la comprensión de la filosofía de Kierkegaard requiere que se tengan en cuenta sus interlocutores históricos, la naturaleza de los debates en los que se encontró implicado, sus lecturas y sus fuentes. Por lo que concierne al tema que nos ocupa en este libro, no sería posible hablar de la estética de Kierkegaard sin evocar en algún momento las opiniones de Aristóteles, Lessing, Hegel, etc., opiniones que intervienen en sus propios análisis de determinadas obras y personajes: la *Antígona* de Sófocles, las heroínas de las novelas de Goethe y Schlegel, las óperas de Mozart, las comedias de Scribe, etc. Pero también es cierto que las herramientas conceptuales que nos legó, cualquiera que haya sido el contexto de su elaboración original, nos permiten aún hoy seguir interrogando las prácticas artísticas y desentrañar el pensamiento que ellas expresan. Pensar la creación artística *a partir de Kierkegaard* implica, por tanto, dar por supuesta la presencia y la vitalidad de sus ideas en una época que es también la nuestra. De ahí que la discusión de lo que cabría denominar su teoría del arte sea precedida por una reflexión en torno a la contemporaneidad de Kierkegaard. Dicha reflexión nos lleva necesariamente a la pregunta acerca del impacto que su pensamiento tuvo –y tiene aún– en la filosofía y las teorías de la cultura que vieron la luz a partir de las primeras décadas del siglo xx.

Tan pronto como aludimos aquí al «diálogo» de Kierkegaard con las diferentes formas artísticas y con el contenido de sus obras, vale la pena recordar que dicho diálogo se desenvuelve en planos diversos. Ello se debe tal vez al hecho de que el autor danés fue al mismo tiempo un creador, un crítico de arte, un filósofo y un teólogo. Sería artificioso y

hasta inútil tratar de distinguir esos registros de manera estricta o intentar establecer a partir de ellos un orden jerárquico. Ni siquiera es seguro que la suma de esos puntos de vista agote el sentido de la relación de Kierkegaard con las artes. Su *interés* en las obras de arte es múltiple, puesto que se le presentan como objetos de goce estético, como productos de una actividad creadora, como expresión de la realización ética de un sujeto, como indagación de los límites de lo representable y lo comunicable. Si afirmáramos, por ejemplo, que su concepción del arte es una concepción cristiana, o que sus propios conceptos estéticos se inscriben en el horizonte del idealismo filosófico moderno, sin duda estaríamos respetando aspectos decisivos del tipo de experiencia que describe en sus escritos. Pero las obras de arte tienen para él un sentido que esas perspectivas no definen de modo exhaustivo, puesto que entre las pasiones a veces contradictorias que ellas encarnan se encuentran también las del creador y las del enamorado. Cuando Kierkegaard «escoge» una obra de arte y se demora en su interpretación, no lo hace solamente en atención a razones teóricas o dogmáticas, sino a la vez como respuesta a una interpelación inmediata e incluso a una suerte de relación afectiva con ciertos personajes y situaciones. Esto presta a sus lecturas y discusiones un cariz particular, difícilmente conciliable con el tipo de crítica en el que la obra de arte se transforma en mero objeto de análisis. La mirada que dirige a las obras de arte logra reconocer en ellas, más allá de su dimensión objetiva, el movimiento de una subjetividad. Este es el punto en el que la reflexión aquí propuesta, interesada especialmente en el encuentro de Kierkegaard con las artes, puede volver a hacerse cargo de los aspectos existenciales de su pensamiento.

D. González, L. Llevadot y B. Saez Tajafuerce

Parte I

Kierkegaard contemporáneo

Capítulo I

Teoría de la subjetividad y comunicación de existencia

Darío González

La obra de Kierkegaard se inscribe en la historia de las ideas como un llamamiento a pensar la existencia del individuo. La sola invocación de este principio permitiría explicar la transformación que su filosofía propone, particularmente en los dominios de la antropología, de la teoría del arte y de la religión. Que la existencia individual deba ser «pensada» no significa, sin embargo, que la realidad del existente constituya simplemente el contenido o el asunto de una discusión filosófica. El giro existencial reclamado en los escritos kierkegaardianos consiste no solo en su referencia temática a la existencia, sino también en la «forma» o el «estilo» mediante el cual el pensador busca comunicar el carácter concreto de la misma:

> Su forma ha de ser tan variada como lo son las contradicciones que contiene. [...] En la misma medida en que el pensador subjetivo es concreto, así también su forma debe ser concretamente dialéctica. [...] Su forma debe relacionarse en primer y último término con la existencia, y en este sentido debe poder servirse de lo poético, de lo ético, de lo dialéctico, de lo religioso (SKS 7, pág. 326).[1]

Retengamos desde ya la idea contenida en la primera frase de esta cita: la forma del pensamiento de la existencia se define a partir de las *contradicciones* de la existencia misma. Si el pensador subjetivo es aquel que acepta el desafío de «comprenderse a sí mismo en la existencia», y que para ello combina «la fantasía, el sentimiento y la dialéctica en la existencia interior, junto con la pasión» (pág. 320), es porque de esa manera se remite a un conjunto de contradicciones irresueltas. Pensar de manera subjetiva es pensar a partir de esas contradicciones. Tal es la tarea de un pensamiento interesado en la «dialéctica de la comunicación» (pág. 73 y sig.). Cuando, en una de las citas precedentes, Kierkegaard menciona «lo poético», «lo ético», «lo dialéctico», «lo religioso», alude ciertamente a determinadas modalidades de existencia, pero también a formas específicas de comunicación de la subjetividad. La distinción misma entre lo objetivo y lo subjetivo corresponde ya a la diferencia entre modos de comunicación, según el énfasis concedido al contenido y a la forma de lo expresado: «En sentido objetivo, se acentúa *qué* se dice; en sentido subjetivo, *cómo* se dice» (pág. 185). Este criterio se verifica en el tratamiento de los diversos problemas que integran la teoría kierkegaardiana de la subjetividad. Las preguntas de tipo esencialista –por ejemplo: qué es el amor, qué es el bien, qué es la libertad, qué es el pecado– se subordinan en última instancia a una interrogación concerniente al tipo de comunicación: *cómo* hablar o *cómo* escribir acerca del amor, del bien, de la libertad y del pecado sin que estos términos pierdan el valor de una exigencia concretamente dirigida al existente individual. La «teoría» en cuestión aparece, así, ligada a una praxis de comunicación que consiste ante todo en impedir la neutralización de las contradicciones de las que vive la subjetividad concreta. En consonancia con esta perspectiva, el profundo desacuerdo de

Kierkegaard con las filosofías de su época se basa casi siempre en el rechazo de la forma de comunicación que estas han adoptado: la comunicación directa y sistemático-científica de un «saber» que no concierne al sujeto individual en su realidad, y que por tanto solo puede postular, a lo sumo, una subjetividad abstracta. Ese es el contexto polémico de la *Apostilla definitiva y acientífica a las Migajas filosóficas*, la obra en la que Kierkegaard describe la tarea, la forma y el estilo del «pensador subjetivo». Podría decirse, en suma, que este tipo de pensador es aquel que presta al pensamiento la potencia crítica de la singularidad. Pensar las contradicciones de la existencia no es otra cosa que pensar aquello a partir de lo cual la existencia se individualiza. Mientras que el pensador abstracto se refiere a «la pura humanidad, la pura subjetividad», el pensador subjetivo piensa la realidad de «un hombre único», y la extrema dificultad de su tarea consiste en que «este hombre único es un hombre existente» (pág. 323).

Se entiende por qué los filósofos de los siglos xx y xxi tienden a destacar precisamente este aspecto del pensamiento de Kierkegaard, interpretando su obra como uno de los más notables testimonios de la crisis del idealismo moderno. En el prefacio a la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty (1945, pág. 8) recuerda que Kierkegaard es uno de los autores señalados a veces como precursores de un «estilo» y de una «manera» de filosofar que llegarían a ser, en el siglo xx, los de la fenomenología. Junto a él se mencionan los nombres de Hegel, Marx, Nietzsche y Freud. Merleau-Ponty no vuelve a discutir este punto en su prefacio, pero es interesante advertir que uno de los temas del mismo es el de la necesidad de una interpretación existencial y no-idealista de la noción de subjetividad defendida por los fenomenólogos, la realidad de un sujeto siempre comprometido en su propia experiencia, siempre ya inmerso en un mundo de significados y, por tanto, incapaz de identificarse de manera abstracta con su propia «operación activa de significación» (pág. 11). Dicho de otro modo, la «reducción fenomenológica» deberá cumplirse en el plano mismo de la experiencia concreta del sujeto. De un modo similar, sin contar con los instrumentos conceptuales de la fenomenología de la existencia, Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche y Freud habrían mostrado a su manera las limitaciones de la actitud reflexiva, aquello que los fenomenólogos de profesión definirían como «la imposibilidad de una reducción completa» (pág. 14), de un total y completo abstraerse del conjunto de relaciones en las que el sujeto se halla implicado.

No podríamos agotar aquí la discusión concerniente a aquello que Kierkegaard tiene en común con los otros autores mencionados en esa serie, y a aquello que irremediablemente lo separa de cada uno de ellos. En la lista aparece también Hegel, un filósofo cuyo nombre indica, en algunos de los escritos de Kierkegaard, el punto de origen de una línea de pensamiento en la que la subjetividad ética y ético-religiosa pierde su radicalidad. Pero el hegelianismo determina también de manera positiva la atmósfera en la que el autor danés formula su propia crítica de la abstracción del sujeto moderno. La comparación con Marx

no es menos problemática, al menos a primera vista. Como ha observado también Löwith (1995, pág. 125), Kierkegaard es el contemporáneo «de Bauer y de Stirner, de Marx y de Feuerbach», y en ese contexto «es ante todo un crítico del acontecer de la época». La respuesta específicamente kierkegaardiana a la situación cultural es la apelación al *individuo* como elemento reacio a la interpretación exclusivamente sociopolítica de la existencia. Pero así como se observa que Marx redacta sus *Manuscritos económico-políticos* en la misma época en que Kierkegaard trabaja en su tratado *El concepto de la angustia*, cabría sostener también que ambos, de maneras diferentes, indagan las condiciones que hacen del hombre una criatura histórica, presentándolo no ya desde el punto de vista de una «esencia», como sustancia pensante o como animal racional, sino desde el punto de vista de su devenir, como una labor a realizar. A decir verdad, ese es el mismo lazo que une los nombres de Kierkegaard y Marx al de Hegel, y, en otro sentido, a los de Nietzsche y Freud. Más allá de la vaga anticipación de un método filosófico que solo habría visto la luz en el siglo xx, estos autores representan una época en la que la realidad humana se concibe como la tarea de un agente histórico, reclamado por relaciones de deseo y de significación. Lo importante es notar que esas relaciones no son solo las condiciones a partir de las cuales el sujeto como tal se realiza, sino también aquellas que pueden amenazar con impedir la constitución de una subjetividad como núcleo de experiencia. Son, por tanto, condiciones no solo de posibilidad sino también de imposibilidad. Ya se trate de pensar el trabajo alienado en el caso de Marx o el nihilismo en el caso de Nietzsche, una buena parte de la filosofía del siglo xix se define a partir de la tentativa de identificar aquellos mecanismos que hacen que el hombre no pueda ya comprender su propio ser-hombre, su propia humanidad, y de señalar tal vez la exigencia de un grado superior de comprensión.

En mayor o menor medida, los autores que integran esta constelación de pensamiento parecen poner en duda que la filosofía, en el sentido tradicional del término, sea capaz de brindar ese nuevo tipo de comprensión, o que el papel de la filosofía en general consista exclusivamente en interpretar la realidad. Marx muestra la necesidad de una transformación del mundo que los filósofos, hasta ahora, solo han intentado explicar. Nietzsche, en su diagnóstico de una época en la que los valores han perdido su valor, propone un tipo de interpretación que es más bien creación de nuevos criterios de valoración.

Kierkegaard, por su parte, consagra muchas de sus obras a la descripción de una experiencia que la filosofía no sería capaz de comprender, puesto que se trata justamente de la relación del individuo con lo incomprensible. «El cristianismo y la filosofía –escribe en su diario personal– no pueden conciliarse» (SKS 17, pág. 30). Esta afirmación supone sin duda una determinada concepción tanto de la filosofía como del cristianismo: la filosofía como movimiento hacia un pensar puro por parte de un pensador que ha hecho abstracción de las contradicciones de su propia existencia; el cristianismo como expresión de la más aguda dificultad de la existencia y de la más honda contradicción. En el pasaje de la *Apostilla* que

hemos mencionado hace unos instantes, se observa que la tarea del pensador subjetivo, la tentativa de «comprenderse a sí mismo en la existencia», había sido ya «el principio griego», representado ante todo por los filósofos escépticos. Pero la necesidad e irreductibilidad de esa tarea constituyen también «el principio cristiano», con la aclaración de que en este último caso «ese "sí mismo" comporta determinaciones mucho más ricas y mucho más profundas» (SKS 7, pág. 323). Con esto no está dicho que la comprensión del sí-mismo, cualquiera que sea su complejidad, constituya el único desafío del cristianismo. Frente a las tendencias culturales reflejadas en la filosofía de su época, sin embargo, Kierkegaard se vale de los presupuestos del cristianismo para destacar que la exigencia humana de autocomprensión está ligada a contradicciones que no son las del pensamiento abstracto.

La llamada a comprender la existencia adquiere seguramente una función diferente tan pronto como se la incorpora en el programa de pensamiento del siglo xx. Es como si la filosofía misma quisiera en este caso asumir la tarea que el autor de la *Apostilla* y, antes de él, algunos pensadores griegos y cristianos, habían encomendado al «hombre único». Cuando Kierkegaard, en su tesis *Sobre el concepto de ironía*, recuerda que la posición de Sócrates no es exactamente la de los filósofos que lo invocan como su maestro, es justamente con el propósito de mostrar que el imperativo «conócete a ti mismo» marca más bien el origen de una relación ética que la génesis de una relación de saber. El lenguaje a partir del cual el pensar puede intentar apropiarse de ese imperativo no es el del Saber del sujeto en general sino el del no-Saber de la ironía. Desde este punto de vista, es fácil advertir que la reactualización contemporánea del problema de la subjetividad supone, por lo general, la creación de un nuevo lenguaje, diverso tanto del lenguaje filosófico tradicional como del lenguaje irónico. Lo que se denomina la «fenomenología existencial» es efectivamente el producto de esta transformación. El bastión más seguro que la fenomenología construye frente a la tentación idealista del pensamiento puro es «el *In-der-Welt-Sein* de Heidegger» (Merleau-Ponty, 1945, pág. 15), la existencia del hombre como «ser-en-el-mundo». Es la existencia así definida la que, desde la perspectiva de la fenomenología existencial, se comprende a sí misma a partir de sí misma. Como señala Figal (2010, pág. 24 y sig.), la idea de una vida que de este modo se abre a la comprensión

> adquiere una cierta relevancia no bien uno comienza a reflexionar de qué modo se debe vivir. En la filosofía, esta reflexión comienza con Sócrates y adquiere una forma sistemática a partir de la ética aristotélica. Sin embargo, hay que decir que la formulación más radical se encuentra solo en Søren Kierkegaard, y más específicamente en su caracterización del hombre como «sí-mismo» y del sí mismo como «una relación que se relaciona consigo misma». Por otra parte, es Heidegger quien, a través de su corroboración fundamental-ontológica del diagnóstico kierkegaardiano, aporta a este pensamiento un significado puramente filosófico.

El concepto filosófico al que se refiere Figal es el del *Dasein*, el modo de ser del hombre, entendido como el ente capaz de comprender su propio ser, el ente al que «en su ser *le va* este su ser» y que «se comprende siempre a sí mismo partiendo de su existencia» (Heidegger, 1996, pág. 11 y sig.). Por lo que concierne a Kierkegaard, el lector podrá identificar con

facilidad los contextos en el que se propone aquella definición del sí-mismo: se trata ante todo de *La enfermedad mortal* (SKS 11, pág. 129). En la *Apostilla*, como hemos visto, se sostiene que el «comprenderse a sí mismo» es tanto el principio griego como el principio cristiano, y en ambos casos se sobreentiende que se trata de un principio ético, no necesariamente en el sentido de la ética aristotélica, sino más bien como el punto de partida subjetivo de un proyecto de comunicación ética y ético-religiosa.

Cabe preguntar, por tanto, si el «comprenderse a sí mismo» del que aquí se habla es el mismo cuya estructura intenta describir la fenomenología de la existencia. Esta pregunta tiene su importancia a la hora de valorar el impacto de Kierkegaard en el pensamiento contemporáneo. De la respuesta a dicho interrogante dependerá la posibilidad de releer sus obras no solo como el sitio de origen de una fenomenología de la existencia, sino también como el testimonio de un pensamiento en el que la teoría de la subjetividad es inseparable de una *praxis de comunicación existencial*.

Este último aspecto, que a la vez complementa y excede el marco determinado por la exigencia de un «comprenderse a sí mismo», puede ser pensado inicialmente a partir de la reconstrucción del escenario socrático llevada a cabo por Kierkegaard. En *Sobre el concepto de ironía*, la personalidad de Sócrates es exaltada como aquella a través de la cual «la subjetividad impuso sus derechos por vez primera en la historia universal», distinguiéndosela así de la «segunda potencia de la subjetividad» afirmada por el idealismo moderno (SKS 1, pág. 282 / ESK 1, pág. 272). Junto a la apropiación del ya aludido principio «conócete a ti mismo», sin embargo, Kierkegaard presenta la ironía como una forma de escepticismo en sentido práctico y, por tanto, como un gesto de ruptura con el orden establecido. En la medida en que una tal ruptura, en su infinita negatividad, no tiende a reemplazar ese orden por otro, deja en su lugar un vacío en el que la subjetividad se señala como tarea. Determinada por la ironía, la vida entera de Sócrates es para el autor danés «una protesta contra lo establecido, contra la vida sustancial del Estado» (SKS 1, pág. 262 / ESK 1, pág. 251). El lenguaje de esta última frase demuestra la inspiración hegeliana del tratado sobre la ironía: supone, en el seno de la ética, la diferenciación del principio *subjetivo* con respecto al principio puramente *sustancial*. «Sustanciales» son para Hegel, por ejemplo, las determinaciones de la familia («sustancialidad inmediata del espíritu») y del Estado («el espíritu ético en tanto voluntad substancial manifiesta y revelada a sí misma») (Hegel, 1970, págs. 307 y 398). La importancia metodológica de los conceptos de sustancia y de sujeto se indica claramente en la *Fenomenología del espíritu*: «Todo depende de que lo verdadero no se aprehenda y se exprese como *sustancia*, sino también y en la misma medida como *sujeto*»; «La sustancia viva es [...] el ser que es en verdad sujeto [...]. Es, en cuanto sujeto, la pura y simple negatividad, y es, cabalmente por ello, el desdoblamiento de lo simple o la duplicación que contrapone» (Hegel, 1966, págs. 15-16). Es indudable que Kierkegaard desplaza esa distinción conceptual, y que su noción de subjetividad no se corresponde de manera estricta

con la del sujeto del que nos haba Hegel en estos pasajes. Pero la alusión a la ética hegeliana le permite destacar la fuerza dialéctica, la negatividad de la que se sirve la ironía para *exigir* el advenimiento de una subjetividad. Por eso, en la *Apostilla*, se habla también de la ironía como la zona fronteriza o el «confín» a partir del cual la esfera ética se constituye como tal (SKS 7, pág. 455). Entendida no ya como figura retórica sino como acto de comunicación, la ironía marca el acontecimiento que inaugura la ética, reclamando un devenir-sujeto que sería al mismo tiempo, para ese sujeto en devenir, la tarea de un comprenderse a sí mismo.

La ironía reclama un devenir, y puede hacerlo justamente porque señala una contradicción. En *Sobre el concepto de ironía* habla Kierkegaard de una «contradicción entre esencia y fenómeno, entre lo interno y lo externo» (SKS 1, pág. 295 / ESK 1, pág. 283 y sig.). Más tarde, en *Temor y temblor*, dirá que tanto la ironía como el humor presuponen «que el individuo es inconmensurable con la realidad» (SKS 4, pág. 145). En este último texto, sin embargo, Kierkegaard comienza a describir otro tipo de contradicción –y, por tanto, otro tipo de concretización o singularización de la existencia– que supone el pasaje del escenario socrático al escenario judeocristiano. Este nuevo tipo de contradicción es la *fe*. Para caracterizarla, el autor de *Temor y temblor* se vale de la figura bíblica de Abraham. Pero también en este caso se tratará de pensar lo individual en su relación de contrariedad y de oposición a lo que podría llamarse la sustancialidad ética.

> Lo ético es en cuanto tal lo general y, en cuanto general, válido para todos. [...] Definido de manera inmediatamente sensible y anímica, el individuo singular es aquel que tiene su *telos* en lo general, y su tarea ética consiste en expresarse constantemente en la cancelación de su singularidad para pasar a ser lo general (SKS 4, pág. 148).

Esta presentación esquemática de la contradicción entre el individuo y lo general constituye el trasfondo sobre el cual el autor de *Temor y temblor* define *la fe*: esta «consiste precisamente en la paradoja de que el individuo singular, en tanto individuo singular, es superior a lo general y está justificado frente a ello» (pág. 149). Aquí volvemos a notar la importancia del tema de la comunicación: no se trata meramente de presentar a Abraham como exponente de un *tipo de existencia* –la existencia religiosa–, sino de plantear a la vez el problema concerniente a la *forma de comunicación* que conviene a la singularidad de esa existencia. De hecho, aquella instancia «general» a la que el individuo se opone no es solo la ética como *telos*, el marco en el que se determina la finalidad de las acciones del individuo, sino también la *exigencia de manifestación* ligada al lenguaje (*cf.* pág. 172 y sigs.). Al problema de Abraham, que guarda silencio ante los otros personajes del relato bíblico (Isaac, Sara, Eleazar), se suma en *Temor y temblor* el problema relativo a la posibilidad de comunicar aquello que Abraham no comunica ni manifiesta abiertamente, puesto que es en realidad un puro «movimiento»: la decisión de la fe realizada en la interioridad.

No es casual que el autor de *Temor y temblor* compare la fe con la ironía y con el humor desde el punto de vista de la contradicción, de la dis-relación o de la irreductibilidad de lo individual respecto de lo general. Las «pasiones» de la ironía, del humor y de la fe son justamente modalidades de singularización de la existencia. Pero aquí se plantea al mismo

tiempo una importante distinción de niveles, puesto que, cuando se los compara con el movimiento de la fe, puede decirse que la ironía y el humor «reflexionan sobre sí mismos y pertenecen por eso a la esfera de la infinita resignación» (SKS 4, pág. 145). Cabe inferir que tanto el ironista como el humorista soportan todavía el yugo de lo general y de la «sustancialidad» cuya superación exigen, del mismo modo que Sócrates acepta la condena del tribunal que lo juzga. La fe, por su parte, es un «movimiento en virtud del absurdo».

No diremos que esta distinción entre, por una parte, la ironía y el humor, y, por la otra, la fe, coincida estrictamente con lo que Kierkegaard sugeriría más tarde en la *Apostilla* acerca del «principio griego» y el «principio cristiano» de la subjetividad (SKS 7, pág. 323). Pero sí es cierto que la tarea de aquel que se propone *pensar* la subjetividad se define siempre por su relación con la dificultad de superar el punto de vista de la ironía y del humor. Por eso el autor-pseudónimo de la *Apostilla* se caracteriza a sí mismo como un humorista (pág. 410), entendiéndose en este caso que el humor es el «confín» más allá del cual se abre la esfera de lo religioso (pág. 455). Dado que la subjetividad debe ser pensada como devenir, y dado que este devenir debe ser pensado en su singularidad, el pensador subjetivo debe prestar particular atención a la extrema contradicción en la que se singulariza la existencia religiosa, por más que esa misma existencia siga siéndole ajena. La praxis kierkegaardiana de comunicación de la existencia alcanza sin duda su punto crítico cuando se trata de atravesar la frontera que representa la «infinita resignación», y de dar cuenta así de la decisión que el creyente efectúa en virtud del absurdo. La dificultad que allí se plantea no es la mera dificultad lógica que consistiría en el choque de la razón humana con lo irracional, sino la dificultad propiamente existencial de mostrar cómo *un sujeto existente* se relaciona con el absurdo y consigo mismo a través del absurdo. Johannes de Silentio, el autor-pseudónimo de *Temor y temblor*, afirma en varias oportunidades que él mismo no es capaz de seguir los movimientos de Abraham, movimientos que, de todas maneras, interpreta a la luz de una serie de variaciones del relato bíblico: «No puedo llevar a cabo el movimiento de la fe, no puedo cerrar los ojos y arrojarme, confiado, en el absurdo» (SKS 4, pág. 129). «No puedo comprender a Abraham, en cierto sentido no puedo aprender nada de él sin asombrarme» (pág. 132). Salvando las distancias, el autor de *La repetición* dice algo parecido acerca de su propia actitud respecto de un joven enamorado que, en su desdicha, se ha puesto a leer la historia bíblica de los sufrimientos de Job. El autor ha acompañado los movimientos del joven hasta el momento en que este parece haber llegado a «la frontera de lo portentoso» (pág. 55), pero no puede seguirlo más allá de ese punto: «Aunque continuara buscando mi guía, sería en vano. No puedo llevar a cabo un movimiento religioso, mi naturaleza me lo impide» (pág. 57).

De maneras diversas, Job y Abraham indican un tipo de *movimiento* que el pensar –no solo el pensar del filósofo sino también el del literato– solamente puede esbozar mediante la caracterización de las *contradicciones* que lo exigen. Dicho movimiento podría ser señalado a

partir del concepto propuesto en una de esas obras: la repetición. Cuando Kierkegaard afirma que «la repetición es la nueva categoría que queda por descubrir» (SKS 4, pág. 25), no sería erróneo interpretar, como lo hace Deleuze (1968, pág. 12), que aquella se presenta como «la categoría fundamental de la filosofía del porvenir». Curiosamente, también el filósofo francés menciona el nombre de Kierkegaard junto al de Nietzsche, esta vez a la par de un tercero, el escritor francés Charles Péguy. Hablar aquí de una «filosofía del porvenir» es ver en las categorías kierkegaardianas –en este caso la de repetición– una potencialidad todavía no suficientemente desplegada. Si Deleuze encuentra en Kierkegaard el germen de una filosofía futura, es sin duda porque lee en él algunos de los «signos [...] de un antihegelianismo generalizado», signos que definirían «el aire de nuestra época» (pág. 1). Pero Deleuze localiza también dichos signos en el arte contemporáneo y en particular en la novela, puesto que «la repetición» de la que se trata no es solo una categoría filosófica, sino ante todo *una potencia* «que sería también la del inconsciente, la del lenguaje, la del arte» (pág. 1). De ahí que el pensamiento de Kierkegaard, como el de Nietzsche y Péguy, le parezca íntimamente asociado a «un Teatro» en el que se muestran no solo ciertos personajes sino también un cierto tipo de movimiento, en particular aquel que se describe en torno a las figuras de Job y Abraham, movimiento que es a la vez el de la «contestación infinita» y el de la «resignación infinita» (pág. 13 y sig.).

Tal vez sea posible prestar mayor precisión a la formulación deleuziana y hacer notar que el movimiento de la fe implica, en los términos propuestos por Kierkegaard, algo más que la resignación. Si bien es una condición de la fe, «la infinita resignación es el último estadio que precede a la fe» (SKS 4, pág. 140). Y con esto, una vez más, no nos referimos solamente al «qué» de la cosmovisión cristiana o a la psicología del creyente como tema o asunto de una disertación teológica o filosófico-religiosa, sino al desafío que la fe representa cuando se la considera desde el punto de vista de una praxis de comunicación: cómo hablar de la fe, o, más precisamente, cómo hacer que la fe hable de sí misma. Esta pregunta resulta tanto más decisiva en una época en la que el contenido de la religión cristiana parecería poder expresarse en el lenguaje de una filosofía que ha renunciado al talante de «temor y temblor» en el que se produce el movimiento de la creencia. Este no es, desde luego, el único talante que el pensamiento de la existencia busca reconstruir mediante su constante llamamiento a comprender el *pathos* de la subjetividad. Toda una fenomenología de los estados de ánimo aparece ligada a la tentativa de pensar la singularidad de la existencia. Pero incluso en contextos en los que Kierkegaard no asume explícitamente la posición de un autor religioso, se oye frecuentemente en sus obras una voz que, de manera indirecta, enuncia la posibilidad de un movimiento infinito más allá del punto en el que el individuo singular comprende su propia relación de oposición a lo general.

1 Las abreviaturas *SKS* y *ESK* remiten respectivamente a las ediciones danesa y castellana de las obras de Kierkegaard (*Søren Kierkegaards Skrifter*, Copenhague, Gad, 1997-2013, y *Escritos de Søren Kierkegaard*, Madrid, Trotta, 2000-2010) con indicación del número de volumen.

Referencias bibliográficas

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répetition*. París: Presses Universitaires de France.

Figal, Günter (2010). *Indiferenciación vital y distanciamiento. La actitud hacia sí en relación con Heidegger, Kierkegaard y Hegel*. Buenos Aires: Biblos.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1966). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, *Werke* (vol. 7). Frankfurt: Suhrkamp.

Heidegger, Martin (1993). *Sein und Zeit*. Tubinga: Niemeyer.

Kierkegaard, Søren (1997-2013). *Søren Kierkegaards Skrifter*. Copenhague: Gad.

Kierkegaard, Søren (2000-2010). *Escritos de Søren Kierkegaard*. Madrid: Trotta.

Löwith, Karl (1995). *Von Hegel zu Niezsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*. Hamburgo: Meiner.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.

Capítulo II

Otro Kierkegaard, por favor: repetición y contemporaneidad

Laura Llevadot

Hablar de Kierkegaard como inventor de conceptos es decidirse a leerlo como filósofo. La cosa no va de suyo, ya que demasiado a menudo se ha querido considerar la multiplicidad textual que Kierkegaard nos legó en términos estrictamente teológicos o bien literarios. Apostar por una lectura filosófica de esta obra es comprender que Kierkegaard creó conceptos nuevos, reconfiguró viejas categorías, que su pensamiento se injertó en cierta tradición de problemas filosóficos, y que además, su texto sigue teniendo para nosotros una fuerza de interpelación. Su modo específico de plantear ciertos problemas, los conceptos que creó para tratar de darles respuesta o prolongarlos de otro modo, pero también la forma misma en que dicha conceptualidad se presenta en su devenir textual, inquiere incluso al pensamiento contemporáneo, en especial en lo que atañe a la categoría de repetición. Quizás de entre todas las categorías kierkegaardianas (el instante, la paradoja, la ironía, la comunicación indirecta...) es el concepto de repetición aquel del que el pensamiento de Kierkegaard extrae toda su fuerza de interpelación para la contemporaneidad en la medida en que afecta el estilo mismo de su exposición. Si la historia de la filosofía no tiene únicamente por finalidad devolver a un autor y una obra a su época, sino tratar de arrancar de un texto del pasado lo que todavía nos da que pensar, entonces reparar en cierta conceptualidad kierkegaardiana parece una tarea insoslayable.

En este sentido, es importante destacar que allí donde se ha llevado a cabo una interpretación estrictamente histórica de la obra de Kierkegaard, en el ejercicio pautado que la ha querido situar en el seno de una historia de la filosofía lineal y evolutiva que él mismo tendió a rechazar, pero también allí donde persistió una lectura existencialista, la categoría de repetición apenas fue tomada en consideración. El Kierkegaard que oponía la existencia singular y subjetiva al ámbito de las esencias, el pensador irracionalista que enfrentaba la libertad individual a la racionalidad moral, el Kierkegaard detractor de Hegel, era aún demasiado metafísico, todavía demasiado moderno para interesar quizás a una contemporaneidad marcada por la crítica al humanismo metafísico que Heidegger llevó a cabo, así como por la crítica marxista al existencialismo. Es sin embargo a raíz del interés contemporáneo por la categoría de repetición, constatable en las obras de Heidegger, Blanchot, Deleuze o Derrida, así como por el valor que la escritura, y en general la dimensión lingüística de la filosofía, adquiere en el seno de la reflexión filosófica contemporánea, que una nueva lectura de Kierkegaard parece emerger en el horizonte del pensamiento actual (Caputo, 1987; Derrida, 2000; Cricthley, 2012...). El concepto de repetición cumple así una función esencial en el legado de Kierkegaard a la

contemporaneidad por varios motivos: en primer lugar, porque es a través de esta categoría que Kierkegaard trató de pensar el viejo problema de la relación entre el pensamiento y lo real; en segundo lugar, porque la categoría de repetición permitió a Kierkegaard llevar a cabo su peculiar inversión del platonismo; y finalmente, porque el planteamiento de la repetición afecta directamente al estilo fragmentario y plural en el que consiste su obra, incluido el fascinante uso de la pseudonimia. Trataré en lo que sigue de indicar brevemente las líneas de desarrollo de estos tres motivos, aun sabiendo de la imperdonable parquedad de esta formulación.

1. El concepto de repetición, *Gjentagelsen*, que Kierkegaard tematiza de manera escueta en uno de sus primeros textos, *Johannes Climacus o de Omnibus dubitandum est* (1842), expresamente en *La repetición* (1843), parcamente en una extensa nota a pie de página en *El concepto de angustia* (1844), polémicamente en su «Respuesta a Heiberg» (1944), y esporádicamente a lo largo de sus *Papirer*, trata de responder de un modo nuevo y no epistemológico al problema de la relación entre pensamiento y realidad. El término danés *Gjentagelsen* significa literalmente 'tomar de nuevo', retomar, en el mismo sentido en que se retoma una relación de amor o amistad que había sido interrumpida. La opción de Kierkegaard de mantener esta «buena palabra danesa» frente a su homóloga de origen latino indica su interés en señalar que la repetición es una suerte de movimiento existencial que consiste en recuperar algo que ha sido perdido, y aquello que ha sido perdido es justamente la realidad o la inmediatez que en el texto de *La repetición* –libro que oscila entre la novela, las cartas y el ensayo, y cuyo subtítulo es «un experimento psicológico»–, está representada por la figura siempre ausente y siempre referenciada de la mujer. Que la realidad se ha perdido es algo que Kierkegaard no deja de denunciar. La realidad se pierde cada vez que la reflexión se introduce para tratar de obtener de ella un saber objetivo, cada vez que poetizamos en lugar de ser, cada vez que renunciamos a devenir nosotros mismos y nos acomodamos a las categorías existenciales vigentes. Esta triple dimensión, epistemológica o metafísica, estética y ética, designa los modos en que la repetición trata de recobrar lo real para perderlo en el mismo gesto. Cualquier conocimiento objetivo es ya, para Kierkegaard, una sustitución de lo real por una idea hipotética que viene a ocupar su lugar. Bajo la pretensión de captar lo esencial de la realidad, el conocimiento no hace más que reducir lo real a lo ideal. El conocimiento metafísico que se quiere fundamento y legitimación de todo saber empírico no escapa a esta ley que transforma la repetición de lo real en lo ideal en mera re-presentación, y por lo tanto en idealización. Por su parte, lo poético no corre mejor suerte. También la poesía es una suerte de repetición de lo real en lo ideal y ficticio, pero, a diferencia de la filosofía, la poseía «sabe bien que su realidad es ideada y no aspira a ninguna otra realidad» (SKS, 1, pág. 155). De hecho, para el poeta la realidad, como la mujer, es mera ocasión para su recreación estética a través del recuerdo, de ahí que el narrador de *La repetición* afirme que en el amor del joven hombre la mujer ya estaba muerta de antemano y

su amor «acabado antes de comenzar» (SKS, 1, pág. 14). Y finalmente la ética, que pretende recobrar la realidad a través de la elección, que trata de sustraerse a la ruptura romántica entre el individuo y su mundo burgués para conseguir una suerte de reconciliación con la realidad circundante, con eso que Kierkegaard llamará «lo general», parece eludir la dimensión de la ruptura, el hecho insoslayable de que la realidad, una vez perdida por la vía de la reflexión o de la poetización, resulta difícilmente recuperable. La banalidad de los consejos que Wilhelm dispensa al autor de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, así como la carta con la que se cierra esta obra, dan fe de la impotencia de esta repetición ética en la que el individuo debe «elegirse a sí mismo» para poder reconciliarse con lo real. Cuando Kierkegaard afirma que la repetición «es el interés de la metafísica donde la metafísica encalla», y que «la repetición es la consigna de toda concepción ética, y la *conditio sine qua non* de todo problema dogmático» (SKS, 1, pág. 25), está apuntando a esta dimensión múltiple de la repetición que cada pseudónimo va a plantear a su manera. Frente a la realidad entendida kantianamente como cosa en sí exterior a la racionalidad teórica y solo domeñable por la racionalidad práctica en la medida en que esta se someta a los dictámenes autónomos de la razón, así como frente a una realidad devenida racional y por lo tanto comprensible mediante las artes mágicas de la reflexión hegeliana, Kierkegaard opone la existencia obstinada de un resto, la existencia real como resto, ruina o huella (por utilizar aquí la terminología de Derrida), que la racionalidad, práctica o teórica, estética o ética, está siempre destinada a perder. Esto es lo que muestran pseudónimos como Constantin Constantius, el asesor Wilhem, o Haufniensis. Otros pseudónimos como Johannes de Silentio y Johannes Climacus apuntan, sin embargo, a la posibilidad de una repetición religiosa en la que la creencia jugaría un papel esencial en este recobramiento de la realidad perdida, la segunda inmediatez, a la que alude el concepto de repetición. Pero lo que es importante señalar aquí es menos la existencia de una solución religiosa para el problema de la repetición cuanto la necesaria multiplicidad de sus formulaciones. Que los pseudónimos kierkegaardianos se detengan en plantear, analizar, representar y hasta novelar las diferentes versiones de la repetición (ética, estética, religiosa, metafísica...) indica algo esencial del modo como Kierkegaard entiende la naturaleza de esta problemática, que no puede ser nunca zanjada más que a costa de eliminar el resto que ella misma se encarga de dar a ver.

2. En segundo lugar, cuando Kierkegaard afirma que «la *repetición* es el exacto equivalente de la *reminiscencia* griega» (SKS, 1, pág. 9) pero que, a diferencia de esta, se trata de un «recuerdo hacia delante» (SKS, 1, pág. 9) está operando ya su peculiar inversión del platonismo. A diferencia de Nietzsche y de Heidegger, Kierkegaard no cree que el platonismo sea el resultado de una cristianización del texto platónico, antes bien, su denuncia se dirige contra la *platonización* del cristianismo que ha dado lugar a la racionalidad y la moralidad moderna, de ahí que las *Migajas filosóficas* traten de establecer de una vez por todas la distinción fundamental entre platonismo y cristianismo. El platonismo supone ante

todo el triunfo de la voluntad de verdad. La reminiscencia platónica exige un abandono inicial de la realidad. El filósofo se separa del devenir, de la temporalidad, para tratar de alcanzar lo eterno e ideal a través del recuerdo. Sin duda, en Platón se trata todavía de una tentativa existencial por alcanzar lo abstracto que debe tener sus consecuencias en el modo de vida del pensador, pero justamente lo que el ideal de vida platónico acaba por develar es que la filosofía es un aprendizaje para la muerte y que, como señala Sloterdijk en uno de sus últimos libros, el filósofo es un «muerto aparente» que privilegia el saber sobre el vivir (Sloterdijk, 2013). Por el contrario, la repetición encarna una «voluntad de creencia» que se sitúa en los antípodas de esta voluntad de verdad de origen platónico. La repetición señala la incorporación de lo ideal en lo real, de lo eterno en el tiempo (tal sería el sentido filosófico y existencial de la encarnación cristiana). De hecho el mundo mismo es concebido ya como una repetición de lo ideal en el tiempo –de ahí la apelación a Leibniz en *La repetición*–, pero dado que hemos perdido este vínculo fundamental a través del saber, la reflexión y la moral –cosa que Kierkegaard atribuye, como hemos visto, a la poetización y la reflexión–, la repetición apunta a un recobramiento, una inmediatez segunda que solo se adquiere en virtud del absurdo, esto es, a través de la creencia. La repetición, frente a la reminiscencia platónica, supone entonces la puesta en obra de la «voluntad de creencia», en el mismo sentido en que Bataille hablaba a propósito de Nietzsche de una «voluntad de suerte» (Bataille, 1989). Creer en virtud del absurdo, como cree el Abraham de *Temor y temblor*, creer «en este mundo», y no en un mundo después de la muerte ni en un mundo transformado, sería el movimiento propio de la repetición que Kierkegaard opondrá a la «creencia en el saber» encarnada por el platonismo y desarrollada por la filosofía moderna y cristiana. La repetición kierkegaardiana invierte el platonismo a través de la creencia y hace de este mundo concreto y agazapado en la persona del otro, del prójimo, de cualquier radicalmente otro, el único mundo digno de ser amado. Y es que tal y como Kierkegaard plantea en *Las obras del amor*, al hablar justamente del amor repetición, amar no es otra cosa que creer, creer en el otro a pesar del saber, por eso dice allí Kierkegaard que lo característico del amor es que «lo cree todo» (SKS, 9, pág. 292), pero a condición de que solo se crea contra el saber, contra la voluntad de verdad que no solo rige las aspiraciones epistemológicas y metafísicas sino también los dictámenes de la moral, las costumbres burguesas y las leyes del intercambio. Es de este modo que la filosofía kierkegaardiana de la repetición sustituye la voluntad de verdad, denunciada como mera voluntad de dominio encubierta, por una fuerza antiplatónica: la voluntad de creencia.

3. Finalmente, y llegamos aquí a la cuestión fundamental para comprender el legado kierkegaardiano en toda su complejidad, la repetición señala un género radical de pensamiento que tiene el arrojo de enfrentarse lúcidamente a su forma de exposición. Cuando Deleuze se preguntaba de dónde provenía esta coincidencia entre Nietzsche y Kierkegaard por la que ambos aportaron a la filosofía nuevas formas de expresión al tiempo

que una reflexión insólita acerca del problema de la repetición (Deleuze, 1968, pág. 16), intuía ya la relación indiscernible entre un pensamiento de la repetición y una escritura plural y fragmentaria. Hay que afirmar de una vez por todas que los pseudónimos no son las máscaras que Kierkegaard escogería para ocultar su personalidad real a la sociedad danesa ni a su exnovia Regina Olsen. Basta leer el breve texto de la *Apostilla* «Una primera y última explicación» para cerciorarse de que los pseudónimos, antes que máscaras o falsos nombres, son «personalidades poético-reales» cada una de las cuales aporta su particular punto de vista sobre esa misma cuestión que Kierkegaard repite una y otra vez: la relación imposible pero necesaria entre pensamiento y realidad. Inútil por lo tanto buscar tras los pseudónimos al verdadero Kierkegaard, pues como él mismo anuncia en este texto: «Yo soy lo indiferente, es decir, aquello que soy y cómo lo soy es indiferente» (SKS, 7, pág. 570). Lo importante, por el contrario, es tratar de comprender de donde proviene la necesidad de la pseudonimia. La repetición de una misma problemática a distintos niveles y puntos de vista forma parte de una comprensión del pensar según la cual, como dirá Blanchot en otro lugar, «los verdaderos pensamientos no se desarrollan sino que se repiten» (Blanchot, 2008, pág. 438). Si Kierkegaard rechaza explícitamente el discurso continuo y evolutivo del que Hegel será un representante mayor, no es por mera cuestión de gusto o estilo, sino porque con ello denuncia justamente la voluntad de verdad que subyace a una comprensión tal de la filosofía. La creencia en la progresión metódica de un pensamiento razonable que aspira a la unidad y la universalidad expresa la tiranía de la razón que no deja resto, el despotismo de un habla bien ligada y continua que el logocentrismo pretende hacer valer como si ella no fuese en sí misma el gran mito de la razón discursiva. A este discurso continuo opone Kierkegaard la fragmentariedad y la multiplicidad. Si Climacus escribe unas *Migajas* en lugar de un sistema, si el esteta A plantea su nueva *Antígona* como un «ensayo de aspiración fragmentaria», si lo que se propone el autor de la primera parte de *O lo uno o lo otro* son meros pensamientos anacolúticos, es decir, pensamientos interrumpidos dictados ante un colectivo de *Symparanekcromenoi*, es porque la idea de repetición arruina una y otra vez el mito del origen, de lo inicial y de lo verdadero. Frente a un discurso que pretende alcanzar la verdad en el decurso de su devenir continuo, tanto como frente a una escritura dialógica que cree poder provocar la reminiscencia de la verdad –como es el caso de los diálogos platónicos–, la escritura repetición que Kierkegaard ensaya consiste en un habla plural, permanentemente interrumpida y fragmentaria que repite una y otra vez el mismo pensamiento a distintos niveles y formulaciones, para señalar que no hay verdad a alcanzar que pueda ser dicha dentro del texto y sin embargo sí muchas verdades a desplazar. De ahí el carácter negativo de la escritura repetición y de su recurso a la pseudonimia. La repetición kierkegaardiana señala, a nivel textual, la insistencia de una interrogación a distintos niveles y formas que sin embargo no se afirma en términos de pregunta susceptible de una respuesta. Su finalidad sería antes bien, como buena parte de los diálogos platónicos aporéticos,

arruinar toda respuesta, mostrar repetidamente a cada paso la ruina de la representación.

Vemos entonces que, al centrar la atención en la cuestión de la repetición, otro Kierkegaard viene a nuestro encuentro. El Kierkegaard teólogo y pietista, tanto como el Kierkegaard padre del existencialismo humanista, deja lugar a un pensamiento de la diferencia que, consecuente hasta el paroxismo, hace de su escritura la puesta en obra de un habla repetitiva, plural y fragmentaria consistente en mostrar a la vez el fracaso de la representación, así como la exigencia de la interrogación acerca de nuestra relación con lo real. Este Kierkegaard no está entonces tan lejos del Heidegger que denunciaba las trampas del subjetivismo, ni tampoco demasiado distante del Derrida que trata de pensar la relación fiduciaria con cualquier radicalmente otro, ni quizás tan alejado de la pretensión deleuziana de pensar la «diferencia en sí misma», ni es sin duda ajeno a la reflexión de Blanchot en torno al habla plural, a la exigencia de ese lenguaje que pone en juego el lenguaje mismo interrumpiéndose. Sin pretender homogenizar lo diverso ni forzar demasiado un texto que por su sola factura merece todas las precauciones, he querido simplemente señalar que quizás estemos hoy en condiciones de leer otro Kierkegaard, un Kierkegaard que todavía nos interpela y da que pensar.

Referencias bibliográficas

Bataille, George (1989). *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.

Blanchot, Maurice (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Caputo, John (1987). *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the hermeneutic project*. Bloomington / Indianápolis: Indiana University Press.

Critchley, Simon (2012). *The faith of the faithless. Experiments in political Theology*. Londres / Nueva York: Verso.

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. París: PUF.

Derrida, Jaques (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.

Sloterdijk, Peter (2013). *Muerte aparente del pensar*. Madrid: Siruela.

Capítulo III

A través del espejo y lo que Kierkegaard encontró allí

Begonya Saez Tajafuerce

«Por lo demás, sé demasiado bien qué te obceca: ¡es la vanidad de escritor, querido!» (*ESK* 1, pág. 21).

Con base en los dos conocidos, breves y tardíos opúsculos a cargo de Søren Kierkegaard que llevan por título *Sobre mi actividad de escritor* (*Om min Forfattervirksomhed*) y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* (*Synspunktet over min Forfattervirksomhed*),[1] me propongo reflexionar en lo que sigue acerca de hasta qué punto puede la empresa autobiográfica, una empresa artística de suyo, proveer a la subjetividad de los medios requeridos para su desarrollo y consolidación y, así, propongo reflexionar acerca del sentido en que cabe concebir la autobiografía como una empresa de corte filosófico o, cuando menos, con implicaciones filosóficas relevantes para una aproximación ontológica que se tienta desde la ética y desde la estética a la vez.

A este respecto, la presente lectura ha de centrarse en dos núcleos fundamentales: de un lado, la noción de «subjetividad», considerada aquí como una noción ética, sujeta a una concepción fuerte del «deber» que nos remite al paradigma deontológico kantiano –aunque comporte un correctivo del mismo, puesto que se trata ante todo de un deber para con Dios, es decir, para un Otro del deber, en cuyo nombre la acción se sustrae a la norma compartida– y que nos obliga a entender la subjetividad como «tarea a realizar» en la singularidad. De otro lado, la lectura se centra en la noción de «reflexión» –o acción de considerar un objeto, situación, condición, etc. en detalle hasta reflejarlo, manifestarlo, dejarlo ver o revelarlo–, así como su inmediata derivada en este contexto, la noción de «reflejo». Cabe aclarar que el reflejo va a ser considerado lugar de conformación de la identidad, que es a la vez lugar de manifestación de su otro, de lo otro de la identidad, que, sin embargo, le es propio y que la determina, entonces, como siempre impropia; a saber, la alteridad. Ambas nociones, «reflexión» y «reflejo», son consideradas aquí nociones estéticas, ligadas al doble ámbito de la creación y experiencia artísticas y, en concreto, literarias.

Por último, el planteamiento propuesto nos conducirá a la cuestión en torno de la configuración de la identidad como la que Kierkegaard tienta, es decir, ajena a un constructo filosófico, fundado estrictamente en un logos sistemático, que acontece, sin embargo, en un logos narrativo, en cualquier caso otro del logos sistemático.

La autobiografía o contar la propia historia

Tanto en *Sobre mi actividad de escritor*, firmada en 1849 y publicada en 1851, como en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, concluida un año antes, en 1848, aunque no publicada por Peter Christian Kierkegaard, hermano mayor del autor, hasta 1859, cuatro años después

de la muerte del mismo, Søren Kierkegaard procede a iluminar lo que llama su propia «evolución» (18, pág. 69) *en calidad de escritor*. Kierkegaard ofrece aquí una narración retrospectiva de su propia existencia, existencia de escritor, y esta es la principal razón por la cual atribuiré a ambos textos un peso autobiográfico,[2] por más que se trate de un peso singular.

Alguien podría atreverse incluso a afirmar que Kierkegaard viene a ser el editor en jefe responsable de su vida literaria e intelectual, como empeñado en seguir, al menos hasta cierto punto, el consejo dado por el eticista B al esteticista A en la segunda carta que aquel le envía a este, incluida en el segundo volumen de *O lo uno o lo otro*, titulada ni más ni menos que «El equilibrio entre lo estético y lo ético en la composición de la personalidad».

Ya sea siguiendo un consejo o cumpliendo con lo que al fin parece haberse convertido en «[su] deber» (18, pág. 81), Kierkegaard cuenta la historia de su contar-historias y, con ello, construye su propia historia a la vez, por una parte, en tanto que acontecer discursivo (*story*) y, por la otra, en tanto que acontecer histórico (*history*). Y lo hace desde la inflexión, es decir, rehuyendo la linealidad y, aún, exacerbando la curvatura. En el primer caso, Kierkegaard rellena los huecos que el silencio involuntario ha dejado al descubierto tras de sí en sus historias previas, procurando restaurar con ello la estructura de la significación y, por ende, la significación misma. En el segundo caso, Kierkegaard establece la relación causa-efecto requerida para que la historia, en especial la historia de la propia vida, sea coherente. En ambos casos, Kierkegaard procura darse sentido a sí mismo en calidad de escritor y lo hace tanto desde una perspectiva narrativa, reflexionando sobre y, así, reflejando la carencia de sentido, cuanto desde una perspectiva histórica, reflexionando sobre y, así, reflejando la suspensión de sentido. Ambas, carencia y suspensión de sentido, constituyen los parámetros de la –siempre ya imposible– restitución de la significación, puesto que el sentido se sustrae siempre ya a la subjetividad.

En efecto, ambos textos, *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, resultan de la reflexión, que es autorreflexión. Centrándose en las condiciones internas o externas, pero siempre necesarias para llevar a cabo su «actividad de escritor», Kierkegaard reflexiona aquí sobre la tarea de ser escritor, la cual concibe como «movimiento» y, en concreto, como «movimiento reflexivo» o «de la reflexión» (*Reflexions-Bevægelse*) (*cf.* 18, págs. 64-65). El incesante detonador de dicho «movimiento», pues lo pone y lo mantiene en marcha, es una voluntad existencial que atañe a Kierkegaard en general –es decir, no solo «en calidad de escritor». Se trata de la voluntad de «lo religioso llevada del todo y por completo a la reflexión, aunque de tal modo que acaba siendo restituida del todo y por completo en la simplicidad (*i Eenfold*)» (18, pág. 64); se trata de la voluntad de «*alcanzar*, de *llegar a* la simplicidad» (18, pág. 64).[3]

Así, escribir y escribir acerca del escribir constituye «movimientos reflexivos» guiados por la misma voluntad de sentido en tanto que voluntad de simplicidad y, a este respecto, ambas

obras: *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, pueden ser naturalmente adscritas al resto de la producción, sin solución de continuidad, pues, aquí como en el resto de la misma, «*la comunicación* ha sido marcada por la *reflexión* (*Reflexion*)» (18, pág. 65). Ahora bien, la narración de la propia historia se ve marcada de modo paradigmático, a diferencia de eventual, por la reflexión. Veamos ahora cómo.

La autobiografía o la historia de una autorreflexión

La empresa autobiográfica se debe, así se asume, a la voluntad de un individuo de reflexionar sobre su propia vida, o sobre aspectos de ella, con un propósito específico y a menudo explícito. La historia, esto es, el hecho de contar la historia, la manera de contarla, así como los medios puestos para tal fin, reflejarán a su vez aquel propósito específico.

Ocasionados por la voluntad de Kierkegaard de reflexionar (sobre) su «actividad» y su «evolución» en calidad de escritor, cabe esperar que *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* comprenden la historia de una experiencia literaria en la línea de otras autobiografías. Hemos considerado ya que, en términos generales, escribir una autobiografía revela la voluntad de dar sentido a la propia vida, de darse sentido a sí mismo, o, como es el caso con Kierkegaard, a la propia «actividad» y «evolución» en calidad de escritor. Sin embargo, la voluntad de sentido, que es, en el caso de Kierkegaard, voluntad de simplicidad, no se pone siempre de manifiesto de igual modo, ya que la configuración del sentido no se rige siempre por los mismos preceptos.[4]

Según Kierkegaard, la voluntad de darse sentido a sí mismo en calidad de «escritor» no remite ni debe remitir al ámbito de lo judiciario. Cumplir con el deber de «explicar de una vez por todas, tan directa y abiertamente y con tanta determinación como me sea posible qué es lo que yo entiendo ser como escritor» (18, pág. 81) concuerda con el esfuerzo patente en el conjunto de la producción de no «juzgar a otros» (18, pág. 73). La posición de Kierkegaard, como él mismo admite, no es la de un fiscal. Kierkegaard es *a priori* «el único acusado» (18, pág. 73) y no por aquellos con quien convive la existencia, sino por Dios y por él mismo (*cf.* 18, pág. 82). De ahí que su posición no sea tampoco ni la del «culpable ni [la del] defensor sino [la del] actor» (18, pág. 83), o, dicho de otro modo, la del sujeto agente que ahora, de nuevo, escribe, y que ahora brinda testimonio.

La tarea que Kierkegaard lleva a cabo con el fin de darse sentido tiene un carácter testimonial, hasta cierto punto confesional, pero en modo alguno apologético, no solo porque el juicio, el juicio definitivo está aún por venir, sino también porque en ello se juega una pérdida fundamental. A este respecto, aduce Kierkegaard:

> Lo que escribo aquí es solo a título informativo y testimonial; lo que escribo no es una defensa o una apología [...] lo único a lo que nunca me sometería, a lo que no me sometería sin perderme a mí mismo y sin perder lo dialéctico de mis circunstancias... es *defenderme* a mí mismo *qua* escritor [...] en lo tocante a mi *corpus*, yo no soy quien debe

defenderse ante mis compañeros de vida (18, págs. 82-83).

Al contrario, como testigo de primera mano y, de su «actividad» y su «evolución» en calidad de escritor, Kierkegaard se dispone a explicarse a sí mismo a fin de reparar un «malentendido» fundamental por cuya causa dice haber padecido «*realmente*» (*cf.* 18, pág. 83). En efecto, el sentido debe ser restaurado. Y ese es el sentido de rendir cuentas. Pero dicha restauración parece solo posible en tanto que oscilación entre dos extremos, a saber, el exceso y el defecto de sentido. El sentido es o bien excedido o bien socavado.[5]

Por un lado, *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, incluido el *intermezzo* que los une, se encuentran sembrados con abundancia de trazos, de marcas, de rasguños, que se dejan percibir ya en los primeros párrafos del primer texto:

> Considerado *como un todo*, el *corpus* es religioso de principio a fin; algo que cualquiera que pueda ver, si es que quiere ver, acabará viendo [...] A este *corpus* le corresponde como origen uno que *qua* escritor «solo ha querido una cosa». Aquel que sea competente se dará cuenta además de que esta sola cosa es lo religioso (18, pág. 64).

Desde este ángulo, el testimonio de Kierkegaard, su dar sentido, se pliega a un modo singular de repetición, en la medida en que es captado una y otra vez en cada palabra sumada acerca del sentido mismo y de la voluntad que lo sostiene, por más que cada palabra sumada alcance solo a socavarlo o a excederlo. Y también en la medida en que el testimonio, en la insistencia, se da como reflejo y, aun como reflejo de sí mismo, como suma de reflejos. La insistencia de la repetición constituye la modulación de la reflexión en manos de Kierkegaard, quien vuelve una vez tras otra a esa idea primordial suya, que recoge la cita, a lo largo de las dos obras que estamos considerando; vuelve a ella a fin de (im)precisar sus detalles, a fin de (desa)probar su especificidad, adoptando para ello, como veremos, más de un «punto de vista». Así, *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* son textos redundantes, es decir, se constituyen en esa relación repetitiva, se constituyen en/como reflejo recíproco que no casa, y, así, como asimetría. En efecto, el uno repite al otro por cuanto que el uno pone de manifiesto la idea primordial, es decir, «el principio arquimédico» por mor del cual se activa la reflexión, mientras que el otro, fundado sobre la misma idea, pone de manifiesto los detalles, las particularidades de dicha idea, restando primacía al principio.

Kierkegaard genera un exceso de sentido cuando insiste en servirse de la reflexión una y otra vez para poner la atención del lector en esa idea primordial, en esa voluntad primordial, en esa «única cosa», en el intento de atraparla en un único reflejo sucesivo, de forma que aquel caiga en la cuenta de las cualidades morales de su «actividad» y de su «evolución», es decir, de las cualidades morales del «origen» de todo ello *qua* escritor.[6]

Pero, por otro lado, Kierkegaard introduce un tema paralelo, una suerte de melodía igualmente fundacional cuyo principio y fin coinciden en una misma nota, a saber, el defecto de sentido. Se trata de un tema cuyas diversas variaciones resuenan aquí y allí en los diarios, papeles y cuadernos de notas del autor, y que acabará conformando un conocido estribillo

poético y hermenéutico:

> Solo una cosa más. Ni qué decir tiene que no puedo presentar la explicación de mi actividad de escritor al completo, es decir, en la intimidad exclusivamente personal donde la encuentro. En parte, no puedo hacer pública mi relación con Dios [y], en parte, no puedo querer (y está claro que nadie podría desear que yo quisiera) imponer a otra persona aquello que tan solo concierne a mi personalidad privada, en la cual, por supuesto, se me reserva gran parte de la explicación de mi personalidad de autor (*Forfatter-Personlighed*) (18, pág. 84).

La fuente de sentido, denominada en la anterior cita «el origen [...] *qua* escritor», no puede ni debe ser expuesta, según Kierkegaard. El yo en tanto que fuente de sentido (se) establece (en) un límite fundamental de y para la autorreflexión, y (en) este límite debe ser guardado porque aquello con lo que en él topamos no es a la reflexión sin más, sino el recorte de la reflexión –antecedente, por lo demás, del recorte de la representación– en una silueta que aparenta ser un yo. Sin embargo, es preciso abandonar la esperanza de dar con un tal yo, a no ser que por yo entendamos tan solo una figura específica, una configuración concreta que, en el caso que nos ocupa, se aferra al titilante reflejo de un «escritor» que se escribe –y, sí, se guarda– a sí mismo.

De ese modo, parecen temblar los cimientos de la autobiografía en tanto que acontecer narrativo de la subjetividad con un origen y un fin y sin solución de continuidad; y la fundamental limitación impuesta a la autorreflexión vale también para el sentido y para la configuración del mismo. Dicho acontecer narrativo de la subjetividad resulta interrumpido, en su limitación constitutiva, dando lugar a lo que con Derrida hemos nombrado más arriba «espacio de la palabra prometida», que da al traste con toda aspiración de la afirmación, en particular la autobiográfica, a la simetría, es decir, al reflejo pleno de la subjetividad. Eso que, en sentido estricto, tiene lugar es una *hiancia*. Tiene lugar un espaciamiento entre la imagen y su reflejo, una suerte de abismo –ese abismo que, por lo demás, media también entre la palabra y la cosa, así como entre el *corpus* y el cuerpo–, y que impone la no-concordancia entre ambos. Eso que tiene lugar en/como ese espaciamiento, en/como ese abismo, en/como ese entre, finalmente, es el sentido, que, por lo demás, guarda (para sí) ahí también su origen y su fin.

Con todo, la situación que aquí se inaugura no es la de un sinsentido, un absurdo. Por el contrario, se abre la que podríamos llamar vía negativa del sentido. Dicha vía transcurre paralela a la kierkegaardiana vía de la comunicación indirecta concebida en este caso como vía silenciosa. La *hiancia* es la cifra del sentido en la medida en que el sentido puede solo constituirse en/como esa *hiancia*, o, dicho de otro modo, en/como interrupción y en/como silencio.

En el contexto testimonial de *Sobre mi actividad de autor* y, sobre todo, de *Mi punto de vista sobre mi actividad de autor*, dar testimonio, es decir, dar(se) sentido no ha lugar sino por omisión. El testigo principal puede o puede no estar contando la verdad; puede incluso no estar contando toda la verdad. Pero la omisión crucial concierne aquí el hecho de que el testigo, en ningún caso y por ningún medio, revela la fuente de verdad, el origen de sentido,

que se consolida como topos no-reflejo, opaco, escondido o secreto para (y por) la subjetividad, simplemente porque dicha fuente es irreductible al lenguaje.[7]

El sentido, pues, permanece, al menos en parte, implícito. Para que el sentido sea restaurado, es decir, para que la comunicación prospere obteniendo un resultado satisfactorio y para que la historia de la autorreflexión se consume, no basta con un escritor.

Es preciso un lector. Es decir, es precisa una simulación de restauración del sentido y una simulación de comunicación, que aseguren una simulación de resultado. El lector que al parecer Kierkegaard necesita para esta suerte de *performance* es un lector contemporáneo, versado en su producción literaria, en el contenido y forma de la misma y en el contexto en que esta producción adquiere tal contenido y tal forma. Así, se trata de un lector capaz en primer lugar de reflexionar acerca de la autorreflexión de Kierkegaard, de hacerse justamente eco de ella a través de las afirmaciones tocantes a su «actividad» y a su «evolución» en calidad de escritor, así como a su relación para con el resultado de las mismas, su *corpus*. Este lector debe ser capaz acto seguido de apropiarse dicha autorreflexión para juzgarse a sí mismo de acuerdo a ella. Y es que, sin menoscabo del exceso o de la carencia de sentido, se espera del lector que suscriba activa y positivamente el punto de vista expuesto. Ante todo, sin embargo, se espera del lector que, cual cómplice, comparta el secreto, o, dicho de otro modo, que se haga cargo de él.[8]

¿Quién sino el propio Kierkegaard, ya testigo excepcional, podría ser un lector apto para tal labor? Una vez que Kierkegaard concluye la redacción de *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, gira sobre su eje y lee la obra; y a raíz de esta lectura escribe *Sobre mi actividad de escritor*.

La autobiografía o reflexionar sobre otra historia

Darse sentido a sí mismo implica la simulación de un otro de sí, el reflejo de un yo que es reflejo, a su vez, de la ocasión del sentido, tanto como del sentido mismo, en la medida en que el reflejo del yo es, a su vez, como veíamos, reflejo de(l) otro. Ese otro de sí que Kierkegaard trae a colación y que entra ahora en acción tras despojarse de su primera persona de escritor es su sí mismo lector o el lector de sí mismo. Kierkegaard se (re)escribe (re)leyéndose.

En ese sentido, afirma Kierkegaard: «Prefiero considerarme el *lector* de mis libros, no su *autor*» (18, pág. 69). (Des)identificarse como lector de su propia obra en lugar de reconocerse de forma unívoca como autor de ella conforma una maniobra en la que Kierkegaard insiste sobre todo en *Sobre mi actividad de escritor*. Podría pensarse que dicha maniobra le permite adoptar de inmediato la perspectiva de un tercero que revisaría la producción de *otro* escritor

con un gesto crítico, tal como Kierkegaard había hecho en ocasiones anteriores en *De los papeles de alguien que todavía vive* (1842) o en *Una recensión literaria* (1848). Sin embargo, no solo apunta ese cambio de posición a una voluntaria toma de distancia con respecto a lo propio como otro, es decir, a la simulación de un sí, sino al inevitable «ser varios y diferir de sí mismo» al que hemos hecho referencia anteriormente con Derrida, que es constitutivo de la posición enunciativa de la primera persona del singular en tanto que posición enunciativa siempre ya del otro. No hay forma de hablar de sí sin «inventar al otro».

Kierkegaard reflexiona, pues, sobre su historia en la medida en que reflexiona sobre otra historia, sobre la historia de otro. El objeto de reflexión cambia porque la perspectiva, el punto de vista por mor del cual se establece la reflexión se modifica indefectiblemente. En efecto, se constata una diferencia significativa entre *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* con respecto al modo en que asumen la reflexión,
ya que:

> Desde una perspectiva cristiana, uno no comienza por la simplicidad para llegar a ser interesante, agudo, profundo, poeta, filósofo, etc. No, muy al contrario. Uno comienza *aquí* para llegar a ser más y más simple, para llegar a la simplicidad (18, pág. 65).

Con base en la cronología de publicación, *Sobre mi actividad de escritor* se erige en «aquí», es decir, el final que da lugar al comienzo del movimiento reflexivo.[9] Y aquí damos con el Kierkegaard «poeta» y «filósofo» que precisamente configura y tematiza el papel de la reflexión en lo tocante a su producción. De este modo, percibimos que no solo el sujeto reflexivo en la escritura es objeto del así llamado «movimiento-reflexivo», sino también la propia reflexión; ambos son sometidos, por decirlo con Kierkegaard, a un «ajuste de cuentas» (18, pág. 63).

Por otra parte, en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, Kierkegaard no dice ambicionar una explicación –y mucho menos primera y última– de su «actividad» literaria en beneficio de la reflexión, sino más bien reflexionar (sobre) el hecho de *ser* escritor. Aquí, el sujeto reflexivo y la reflexión no son ya arrastrados en el movimiento reflexivo en el sentido indicado más arriba, sino que son plasmados, llevados a la práctica y sometidos a una «crónica para la historia».

Dicho de otro modo, la evolución de Kierkegaard ligada al movimiento reflexivo que este lleva a cabo en *Sobre mi actividad de escritor* y en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, comienza con algunas consideraciones capitales acerca de la tarea de ser escritor y tiende a la consideración de la tarea de ser un ser humano siendo un escritor, es decir, la tarea de ser *ese individuo* «ante Dios» (18, pág. 67). Y «puesto que el movimiento consiste en llegar a la simplicidad, tarde o temprano la comunicación debe acabar en [o llegar a] la comunicación directa» (18, pág. 65).

Cierto, la comunicación acaba en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* que, concebido como texto testimonial, es un ejemplo de «comunicación directa» por cuanto que

«comunicación directa es: comunicar directamente lo que es verdad» (18, pág. 65); es decir, por cuanto que comprende la narración descriptiva de hechos contextuales, perviviendo entonces como una «crónica para la historia» (18, pág. 79). Aunque, *de facto*, la comunicación no acabó en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, porque habiendo apenas superado un momentáneo malentendido de sí mismo (*cf. Pap.* X2 A, pág. 106) y reconocido que quizás aquello que él había creído ser «verdad» no lo era o, más bien, que aún estaba por venir, que era un «ideal» (*ibid.*), Kierkegaard, en consecuencia, asumió que, después de todo no había escrito una «crónica para la historia» sino una historia más, y, por ello, se embarcó un año más tarde en *Sobre mi actividad de escritor*, en un «ajuste de cuentas».

Traducir juicios evaluativos en hechos a fin de sugerir o inducir al lector a juzgar en lugar de imponer el propio veredicto responde a la estrategia de retórica clásica conocida como *metalepsis*, es decir, como un «cambio» o «transposición» que acostumbra a resultar en una impropiedad contextual.[10] Pues ¿acaso no es impropio escribir una autobiografía en tercera persona?[11]

Escribiendo en tercera persona, escribiendo, entonces, su sí mismo como otro al decir de Ricoeur, Kierkegaard asume los medios lingüísticos en que en este caso se basa la distancia estética requerida para que el lector juzgue la obra de arte literaria. A un tiempo, el uso de la tercera persona establece una distancia ética por cuanto que gracias a él se crea un espacio abierto, que reverbera el espaciamiento constitutivo del sentido de la *hiancia*, del cual no se excluye a ningún lector, a «ni uno solo», y en el que, además, a «todo» lector (*cf.* 18, pág. 160), incluido el propio Kierkegaard, se le solicita por alusión que tome parte, que tome posición.[12] Ambas distancias, fundadas en la reflexión siempre en falta y marcadas en el texto por un uso pronominal específico, son necesarias en el trato dialéctico –estético y ético, discursivo y existencial– con «ese individuo singular» en cuya busca Kierkegaard no cesa de ir. Y ambas se vislumbran en «Un suplemento», una suerte de *intermezzo* autoexplicativo entre *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, subdividido en dos secciones que permiten a Kierkegaard tomar, escribe, «Mi posición» y evaluar, añade, «Mi táctica».

En tanto que lector, pues, Kierkegaard juzga. En tanto que lector de sí mismo como otro que ofrece su propia interpretación de «todo» tal y como él «lo entiende *ahora*» (18, pág. 69), Kierkegaard juzga estéticamente y toma posición éticamente con respecto a su propia «actividad» y a su propia «evolución» en calidad de escritor. Y esto, afirma, lo lleva a cabo guardando «la mayor distancia posible de juzgar a otros [y permaneciendo] el único enjuiciado» (18, pág. 73). Y es que Kierkegaard juzga su propio testimonio. Es a la par sujeto y objeto de la (auto) reflexión, los cuales coexisten necesariamente en el marco estructural autobiográfico. En dicha coexistencia, que comporta una enajenación por cuanto que siempre se constituye en asimetría, estriba su identidad.[13]

La autobiografía o el reflejo literario del yo

Las autobiografías incorporan un yo. No obstante, este yo dice y es dicho, narra y es narrado a la vez. El yo es a la vez el sujeto y el objeto de la (auto) reflexión, yo y sí a la par. El yo reflexivo y reflejado coexisten, el narrador y el *narratée* coinciden, y, con todo, persiste la pregunta: ¿son el mismo (*autos*) yo (= sí, *autos*)? O bien, ¿son idénticos? Dicho de otro modo: ¿se agota el yo reflexivo en el yo reflejado, en el sí, es decir, se refleja aquel en este «del todo y por completo», siendo así constituido en él y por él de una vez por todas?

Dar respuesta afirmativa a esta pregunta, que a estas alturas ya es retórica, significaría tanto como admitir que la noción de ipseidad con la que –Kierkegaard y nosotros– operamos es una noción metafísica, y su reflejo, una hipóstasis. Significaría además suscribir una noción de identidad que Kierkegaard había criticado ya en su tesis de magíster, *Sobre el concepto de ironía*, de acuerdo con su lectura de la ipseidad «abstracta» de Fichte, a la que Kierkegaard se refiere de la siguiente manera: «El yo productor es lo mismo que el yo producido. El yo-yo (*Jeg-Jeget*) es la identidad abstracta» (1, pág. 285).[14]

Por haberse convertido en un *Ding an sich* (*ibid.*), el yo ha sido desprovisto de todo contenido y confinado al reino del pensamiento; le ha sido restada «realidad histórica» por haber sido esta confundida con la «realidad metafísica» (1, pág. 288). Una noción no metafísica de la identidad forma parte, pues, del ámbito de la «realidad histórica», la cual atesora para el «individuo» tanto un «don», a saber, «una relación con el pasado», cuanto una «tarea que requiere ser actualizada» (1, pág. 288).[15] De este modo, la identidad se encuentra determinada en una dialéctica en la que confluyen pasado y futuro y para la que se requiere una concomitancia entre los hechos y el quehacer. Luego la identidad se encuentra (in)determinada como devenir.

La identidad es y, sin embargo, es por venir.[16] Por ello, el yo reflexivo y el reflejado, el sí, no pueden ser de ningún modo el mismo; el yo reflejado no podría agotarse de ningún modo en su reflejo, en el sí. Por ello el otro es, como hemos visto, siempre ya otro de sí.

Anclada en una dialéctica fundamental de suerte histórica, tal noción otra de la noción metafísica de identidad es un impulso, un deseo, un anhelo, «una necesidad» que «en cierto punto» de la «evolución» de Kierkegaard en calidad de escritor, este «considera un deber» (*cf.* 18, pág. 81).[17] Esto mismo sucedía con el sentido que «ahora», según Kierkegaard, debe ser restaurado. Por ese motivo será útil tener en cuenta el modelo seguido para tal restauración, ceñido a la dialéctica que lo determina, a la hora de plantear la restauración de la identidad.

En conclusión: en *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*, Kierkegaard confiesa que tanto su producción como él mismo en calidad de escritor sufren de un malentendido global y que, «ahora», el sentido debe ser restaurado. Paralelamente, Kierkegaard presenta testimonio de un nuevo malentendido reflejado en y por el primero; un malentendido originario ligado a la imposibilidad de encontrar su «yo» en cuanto tal (*cf. Pap.* I, A 75, pág.

56). El «yo» moderno de Kierkegaard, el «yo» que encuentra mirando atrás a fin de conformar la narración retrospectiva de su «actividad» y «evolución» de escritor, no es *stricto sensu*. La identidad de Kierkegaard es una identidad fragmentada por cuanto que es escindida y serlo es su primordial condición ontológica, su genuina manera de ser. Por ello, el «yo» no es aún –ni nunca– un «sí» o lo es solo de modo aparente; es, a lo sumo, una huella de un sí por venir. La identidad sufre una carencia de cohesión y de continuidad que «ahora» debe ser restaurada mediante la reflexión, es decir, mediante una historia particular, una narración en la cual la «realidad histórica» del «yo» se vea reflejada. La empresa autobiográfica de Kierkegaard atesora el reflejo de su *identidad* qua *escritor*; *qua* intento, anhelo, impulso, cabe añadir.

De un lado, desde la perspectiva de la restauración del sentido, la autorreflexión o el reflejo literario del yo se ven también instalados en una dialéctica de la iteración y de la omisión y, sobre todo, de la carencia de resultado, es decir, en una dialéctica de la falta que es una dialéctica del resto. La identidad tiene (su) lugar en dicha dialéctica y, por ello, la restauración de la identidad depende a su vez de la iteración y de la omisión. La repetición y el silencio devotos y obedientes conforman los mayores poderes constitutivos de la identidad de Kierkegaard en tanto que escritor; sus contenidos y su forma se ven (in)determinados por ellos (*cf.* 18, cap. III, en especial págs. 121-126). Así, la identidad, al igual que el sentido, no se da nunca en el texto, es decir, no se refleja en él «del todo y por completo». Tampoco en *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor*.

Por ello, de otro lado, la autorreflexión, el reflejo literario del yo, concebido como testimonio, como «hecho» confesado, requiere ahora el juicio de un lector para ser visto, reconocido como tal y, aun para ser visto, reconocido como «cierto». La identidad es en este sentido configurada en la escritura pero (des)constituida como tal en la lectura.[18] Un testimonio se consuma solo en la expresión aprobatoria del veredicto. De ahí que sea el Kierkegaard lector de sí mismo y no el Kierkegaard escritor de sí mismo el que se constituye (im)propiamente a sí mismo en el texto. Dicho de otro modo, es el «yo» lector quien, desde su posición particular, fija la vista en la historia de una autorreflexión, en un punto específico, apropiándose entonces de ella y haciéndola a la vez significativa y verdadera.

Ahora bien, el sentido y, con él, la identidad, solo alcanzan a ser restaurados cual destello (alusivo). Porque el «yo», también el de Kierkegaard, no puede sino «hacer esfuerzos para ser un candidato digno de la identidad» (*Pap.* X, 5 B19, pág. 226). *Sobre mi actividad de escritor* y *Mi punto de vista sobre mi actividad de escritor* son una prueba de dicho esfuerzo, tanto en clave estética como ética, que encuentra su mayor éxito en fracasar. Esta paradoja se explica en la medida en que se logra observar que sendos textos ponen en obra un giro dramático a lo largo de un proceso narrativo que no puede sino ser autobiográfico, en el que se pone en juego la propia historia, y en la medida en que se puede afirmar que dicho giro escinde el

proceso narrativo haciendo manifiesto el abismo *in media res* y en que se puede otorgar a dicha escisión y a dicho abismo el estatuto ontológico que perturba el paradigma de la subjetividad moderna y atisba el paradigma de la subjetividad contemporánea.

1 Ambos textos se encuentran en traducción al castellano bajo el único título *Mi punto de vista* en sendas versiones, a saber, en traducción de J. M. Velloso (editorial Aguilar, Buenos Aires, 1955) y en traducción de J. A. Mínguez (Buenos Aires, 1966). Por lo que respecta a las citas y referencias al texto de Kierkegaard, cabe aclarar que se utiliza la tercera edición danesa, *Søren Kierkegaards Samlede Vaerker* (Gyldendal, Copenhague, 1963), así como la edición castellana de *Escritos de Søren Kierkegaard* (vol. 1, editorial Trotta, Madrid, 2000).

2 De acuerdo con otros autores, suscribo con reservas la definición de Philippe Lejeune de autobiografía en *Le pacte autobiographique*: «*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*» (Éditions du Seuil, París, 1975, pág. 14). Prefiero tomar, como referente para la reflexión acerca de la autobiografía en los términos planteados, la concepción que de dicha tarea y con respecto de Nietzsche ofrece Derrida en su *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* (Buenos Aires, Amorrortu, 2009), según la cual, la tarea autobiográfica se abocaría a la disimulación y, en concreto, a la disimulación de la línea divisoria entre el cuerpo de la obra y el cuerpo del autor; a la disimulación de la *hiancia* que, como sugeriré más adelante, constituye el sentido. A ese mismo respecto, valga también la cita de la conferencia que Derrida pronunciara en Jerusalén, en junio de 1986, inaugurando un coloquio sobre «ausencia y negatividad» organizado por The Hebrew University y The Jerusalem Institute for Advanced Studies: «Guardar para sí, he aquí el poder más increíble y lo que da más que pensar. Pero este guardar-para-sí, esta disimulación para la que hace falta ya ser varios y diferir de sí mismo, supone también el espacio de una palabra prometida, es decir, una huella cuya afirmación no es simétrica» (*Cómo no hablar y otros textos*, pág. 24, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997).

3 A este respecto, «lo explícitamente (*ligefremme*) religioso», esto es, la voluntad diáfana de «describir este camino [es decir, el camino hacia la simplicidad] y de alcanzar este punto [es decir, la simplicidad] estaba ya presente en un principio en un resplandor alusivo» (18, pág. 65). Cabe preguntar aquí, para su posterior desarrollo, en qué medida se establece una necesaria relación de complicidad entre dicha voluntad y la disimulación o el guardar-para-sí, constitutivos de la tarea autobiográfica, a tenor de lo planteado en la nota anterior.

4 Desde una perspectiva estilística, y de acuerdo a la clasificación general de Lausberg de las principales figuras del pensamiento (*Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grudlegung der Litteraturwissenschaft*, Max Hueber Verlag, Ismanin bei München, 1960), vemos que la configuración del sentido tiene lugar o bien por medio de la «adición», es decir, de la amplificación o de la clarificación, o bien por medio de la «supresión». En el caso que nos ocupa, se hace valer la pregunta que nos lleva a cuestionar dicho planteamiento dicotómico: o bien adición o bien supresión. Porque lo que Kierkegaard pone en obra en esta escritura de sí, con la suma de una palabra a otra, de una frase a otra, de un texto a otro, de una historia a otra, no es sino la sustracción del sentido. De dicha adición no resulta sentido, ni primero ni último, alguno. Resulta la falta de resultado, puesto que, en cada nueva operación, Kierkegaard «guarda para sí». La autobiografía deviene entonces ese espacio, al decir de Derrida, no ya de una «palabra prometida», sino del sentido que lo habita en tanto que promesa incumplida. Ese espacio es habitado también por el sujeto que pretende el sentido y que, en esa pretensión, se constituye como «varios» y «difiere de sí mismo», a lo que correspondería la adición, en la misma medida en que guarda para sí, a lo que correspondería la supresión.

5 Ha sido cuestionado ya el sentido *qua* resultado. Cabe ahora, retomando la cita de Derrida en *Cómo no hablar*, apuntar al sentido como «huella cuya afirmación no es simétrica».

6 Según la retórica clásica, el reflejo textual, estilístico de un exceso de sentido del tipo al que vengo haciendo referencia aquí responde en parte a la figura del pensamiento conocida como *commoratio* (*epinomè*), es decir, 'insistencia' o incluso 'repetición' de un pensamiento o idea mediante una paráfrasis interpretativa, y, en parte, a la figura *expolitio*, es decir, 'corrección' o especificación meticulosa. La *expolitio* es también un medio para la *hipotiposis* o 'descripción' cuyo objetivo es poner de manifiesto las cualidades morales, los vicios y las virtudes, la conducta moral, etc. de una persona, es decir, conformar una *etopeya*, un retrato ético. Sin embargo, en paralelo a lo planteado con relación a la configuración del sentido que tiene lugar por medio de la «adición» y la «supresión», el caso que nos ocupa pone de manifiesto que la configuración ética de la narración autobiográfica recae no sobre las palabras, frases o textos que Kierkegaard concatena de forma insistente, sino sobre las interrupciones que truncan dicha narración y acaparan la repetición como lugar de generación de lo nuevo. La configuración ética recae sobre la supresión del sentido que tiene lugar sin la venia de Kierkegaard –en la medida en que la interrupción del sentido es constitutiva del mismo, pero también con la venia de Kierkegaard– en la medida en que este declina otorgarse el dominio del sentido en tanto que origen del mismo cuando, por ejemplo, abandona en el texto la posición enunciativa de la primera persona del singular para ocupar la posición enunciativa de la tercera persona del singular; la posición, sin duda, del otro. Apelando a «un cierto vacío» que marca «todo lo que voy a decir», Derrida atribuye en una nota al texto ya citado, *Cómo no hablar*, un carácter autobiográfico que recaería justamente sobre el silencio y que remite, finalmente, a la cuestión del otro en

estos términos: «En una palabra: ¿cómo no hablar de sí? Pero también: ¿cómo hacerlo sin dejarse inventar por el otro? ¿O sin inventar al otro?» (Derrida, 1997, pág. 55). La configuración ética de la narración autobiográfica se constituye sobre el lugar en que el yo, y, así, la identidad, se declina como otro; ese otro que la expolia en tanto que la despoja del reflejo único que supuestamente le corresponde.

7 A sabiendas de las implicaciones de la omisión para la labor autobiográfica, Philippe Lejeune indica: «Ce travail de stylisation par suppression fait du récit un art de la litote: il implique dans le texte tout ce qu'on en a *ôté* (...) le lecteur attentif ne peut y retrouver que ce qui en a été ôté: rien d'autre. Au mieux, la lecture refera à l'envers le travail de l'écriture» (Lejeune, *op. cit.*, pág. 193). Podríamos añadir a ello que la comunicación viene a ser también un arte de la «reticencia» (*aposiopesis*), otra figura de la expresión que aparece en el discurso por la intervención justamente de la reflexión, y cuya fuerza recae sobre la «insinuación». Sin embargo, no se trataría aquí, como leería Lejeune, de dar a entender para que otro comprenda; no se trata de ofrecer una línea de puntos para que otro complete el trazo y rellene, así, el vacío, sorteando el abismo que constituye la *hiancia* para con el sentido, develándolo. Se trata de denegación, al decir de Derrida. Pertinentemente para el abordaje de la narración autobiográfica que nos ocupa, Derrida vincula la denegación al secreto. Y lo hace como sigue: «Hay un secreto de la denegación y una denegación del secreto. El secreto como tal, como secreto, separa e instituye ya una negatividad, es una negación que se niega a sí misma. Se de-niega. Esta denegación no le sobreviene accidentalmente, es esencial y originaria. Y en el como tal del secreto que se deniega porque se aparece a sí misma para ser lo que es, esta de-negación no deja ninguna oportunidad a la dialéctica» (Derrida, 1997, pág. 20). No dejemos escapar al menos dos cuestiones de las que plantea Derrida en esta cita: que el secreto, como tal, instituye una negatividad y que esa negatividad del secreto impide todo proceder dialéctico. Según esto, la omisión que estamos considerando en el texto de Kierkegaard tiene, por tanto, un carácter radical y definitivo, pues no hay modo de superarla. No hay conocimiento ni estrategia que ocasione la dialéctica secreto mediante.

8 Hacerse cargo del secreto comporta aquí hacerse cargo del carácter radical y definitivo de la negatividad que impide todo proceder dialéctico y, por tanto, toda compartición del secreto mismo. Compartir el secreto apunta a una demanda infinita que instala la narración autobiográfica más allá si cabe del gesto del «guardar-para-sí» que ya ha sido considerado, en una paradoja que se sostiene en el secreto como tal. En este sentido, señala Derrida: «El enigma del que hablo aquí [...] es la partición del secreto (*partage du secret*). No solo el compartir el secreto con el otro, mi compañero en una secta o una sociedad secreta, mi cómplice, mi testigo, mi aliado. Sino en primer lugar el secreto partido en sí mismo, su partición "propia", lo que divide la esencia de un secreto que no puede aparecer, y aunque no sea más que a uno solo, sino en cuanto comience a perderse, a divulgarse, así pues, a disimularse, como secreto, mostrándose: a disimular su disimulación» (*idem*).

9 El inicio del movimiento reflexivo hace parte aquí, de nuevo, de la simulación, en el sentido en que no coincide con el momento en que Kierkegaard inicia la narración de su historia, su contar, dado en *Mi punto de vista sobre mi actividad de autor*, obra escrita un año antes que *Sobre mi actividad de autor*.

10 Una tal «transposición» de puntos de vista por parte del autor sería también posible al revés, es decir, como un acercamiento en lugar de como un distanciamiento. De acuerdo con Perelman y Olbrecths-Tyteca: «Fontanier consideraba que podía hablarse también de metalepsis cuando un escritor abandona su función de "narrador ajeno a los hechos" para presentarse como testigo o partícipe de los sucesos narrados [...] cambio de posición del autor respecto de su materia [...] distancia desde la que narra o describe hechos y personajes, según la compleja problemática de las investigaciones acerca del "punto de vista". Otros ejemplos de Fontanier inducirían incluso a asimilar su concepto de metalepsis con lo que hoy se entiende por polifonía textual» (Perelman y Olbrecths-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, II §43, Madrid, Gredos, 1958, citado por Bice Mortara Garavelli en *Manual de retórica*, pág. 162, Madrid, Cátedra, 1988).

11 Por lo general, las autobiografías están escritas en primera persona y solo de modo excepcional en tercera. Georges May hace hincapié en *L'autobiographie* con relación a los *Dialogues* de Rousseau en que dicho «cambio óptico» se debe al deseo del autor «au lieu de se raconter de l'intérieur [...] de le faire de l'extérieur [...] Du reste [...] l'usage de la troisième personne n'est qu'un des procédés visiblement mis en oeuvre [...] afin de créer une distance entre l'objet et le sujet, entre le personnage raconté et celui qui raconte» (Georges May, *L'autobiographie*, págs. 64-65, París, PUF, 1979).

12 A la hora de considerar a su lector en términos de «individuo singular» (*den Enkelte*), Kierkegaard clarifica que radica en esta noción una «ambigüedad» intrínseca. Es cierto que «"individuo singular" puede significar el 'único' e "individuo singular" puede significar 'todos y cada uno'. Pero también puede significar todo y cada otro. Si uno desea turbar la atención dialécticamente no hay más que usar sin cesar la categoría "individuo singular" con un redoble» (18, pág. 160). Más importante aún resulta destacar que, según Kierkegaard, «la categoría "individuo singular" se encuentra incondicionalmente ligada a mi posible significación ética» (18, pág. 163).

13 En el capítulo que dedica al experimento autobiográfico de André Gide, *Si le grain ne meurt*, Philippe Lejeune hace referencia al doble uso pronominal como sigue: «La double narration *reflète* le déchirement d'un narrateur» (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pág. 182, París, Seuil, 1975).

14 Kierkegaard se reafirmará en esta crítica en lo tocante al «yo» cartesiano en *Johannes Climacus or de omnibus dubitandum*

est, del que afirma: «*Cogito ergo sum*, ¡pero qué yo es este!» (*Pap*. IV, B 2, pág. 10). Y la réplica de Vigilius Haufniensis, en *El concepto de la angustia*, a la crítica de Kierkegaard de una noción especulativa de identidad se basa en el hecho de que «la identidad del sujeto cognoscente y la del conocido» (6, pág. 110) da muestras de una negligencia similar de la «realidad». Para contrarrestar dicha negligencia es preciso un contenido concreto y, según Haufniensis, «el contenido más concreto que la conciencia puede tener es la conciencia de sí misma, del individuo mismo, no la pura autoconciencia, sino una autoconciencia que es tan concreta que ningún escritor ha sido nunca capaz de describirla mientras que toda persona es una de ellas [...] Esta autoconciencia no es contemplación [...] tratándose por ello de una obra (*Gjerning*); y esta obra es, de nuevo, la interioridad (*Inderligheden*)» (6, pág. 224).

15 A este respecto, Kierkegaard atestigua en sus diarios de 1849 que la labor apenas es llevada a cabo puesto que «nadie se atreve a decir "yo"» (*Pap*. X, 1 A, pág. 531). A esto añade además que «toda personalidad está ahora extinguida; nadie dice "yo" ni le habla a un "tú"» (*Pap*. X, 1 A 566, pág. 359).

16 Ni qué decir tiene que la antropología de Kierkegaard en la versión de Vigilius Haufniensis en *El concepto de la angustia* y, sobre todo, de Anti-Climacus en *La enfermedad para la muerte*, corroboraría dicha (in)determinación *dialéctica* de la identidad y aun de la subjetividad. Sin embargo, evocar los primeros parágrafos del último texto no resultará extravagante teniendo en cuenta que en ellos damos con una definición de la identidad en el contexto de una ontología relacional en tanto que identidad reflexiva, en tanto que sujeta al movimiento reflexivo: «El ser humano es espíritu. Pero ¿qué es espíritu? El espíritu es el sí. ¿Qué es el sí? El sí es una relación que se relaciona consigo misma [...] El sí no es la relación, sino el hecho de que la relación se relaciona consigo misma» (15, pág. 73).

17 La restauración de la identidad o, mejor, el continuo restablecimiento de la identidad mediante la reflexión, se encuentra entonces determinada éticamente. De este modo, la autobiografía se encuentra también éticamente determinada en la medida en que «l'écriture du moi n'est pas une écriture indifférente; c'est une écriture différente, intervenant comme une réduplication de la personnalité» (Georges Gusdorf, *op. cit.*, pág. 130). Cabe añadir aquí, sin embargo, que dicha reduplicación es siempre fallida, puesto que la dialéctica a la que responde comporta siempre un resto.

18 La identidad se conjuga, en efecto, en voz activa y en voz pasiva, ambas evocadas por Kierkegaard al referirse precisamente a la dialéctica fundamental sobre la que descansa la creación en tanto que labor poética: «Crearse a uno mismo y dejar que uno sea creado».

Referencias bibliográficas

Derrida, Jacques (1997). *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Derrida, Jacques (2009). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lausberg, Heinrich (1960). *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grudlegung der Litteraturwissenschaft*. Ismanin bei München: Max Hueber Verlag.

Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.

May, Georges (1979). *L'autobiographie*. París: PUF.

Perelman, Chaïm; Olbrecths-Tyteca, Lucie (1958). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.

Capítulo IV

Kierkegaard, un caleidoscopio para el presente

Elisabete M. de Sousa

Cuando nos decidimos a pensar el acto creativo a partir de Kierkegaard, reconocemos ya de manera explícita que la totalidad de su obra resulta de un impulso creador, y que este atraviesa su pensamiento y su escritura en direcciones múltiples. Dicha totalidad incluye tanto la forma como el contenido, la articulación entre lo que se dice y la manera de decirlo, se trate ya de cada obra en particular o del puesto que cada una ocupa en el conjunto. De hecho, en la escritura de Kierkegaard, lo expuesto y el modo de exposición están poéticamente pensados con vistas a su completa y total concatenación. De ahí que el lector pueda contemplar cada obra particular y todas en conjunto como la irrepetible representación de un pensamiento, ofreciéndose este a la percepción y al entendimiento como si fuese a través de un caleidoscopio en el que se combinan colores y patrones. Al hablar de «impulso creador» nos estamos refiriendo ya a Kierkegaard como poeta, como artífice de una escritura en la que ha querido conciliar la poesía y la filosofía, una escritura decididamente profética en el sentido fuerte del término. Entendida como interpelación, como reinterpretación y reformulación de la amplia herencia filosófica, literaria y cristiana que Kierkegaard recoge, su escritura rompe con formulaciones sistemáticas y dogmas hermenéuticos. Y si bien es cierto que Kierkegaard intenta mostrar a través de ella la posibilidad de construcción de una existencia para el individuo singular, la existencia cuya construcción se muestra en primer lugar es su propia existencia, la del autor viviente, la del pensador, tanto en la obra publicada como en la que legó a la posteridad. Esa existencia de autor aparece ligada tanto a la conciencia de la finitud como a la esperanza de la infinitud, materializándose en una escritura en la que se diversifican los géneros, las voces de los autores, los estilos y los modos de exposición de un pensamiento guiado a la vez por la pluma y por la razón.

Según la metáfora que he sugerido en el título, su obra se presenta como un caleidoscopio cuyo artífice sería el propio Kierkegaard, en el sentido de que fue él quien lo concibió y ensambló. A los pequeños trozos de cristal de distintos colores corresponden las categorías y conceptos de su pensamiento. Los ángulos de inclinación de los espejos laterales, intencionalmente sesgados, se corresponden con los planos de lo estético, lo ético, lo ético-religioso y lo religioso. Estos planos pueden reflejarse el uno en el otro, surgiendo así estructuras e imágenes cuyo contorno resulta de dicho reflejo. La luz que da vida a esas estructuras e imágenes procede de los múltiples puntos de vista y del enfoque de los respectivos autores, según un temperamento que es a veces predominantemente filosófico o teológico, otras veces poético-literario o autobiográfico. Puede incluso ocurrir que el colorido y la nitidez de dichas figuras, en sí mismas variadas y discernibles, haga resaltar su mutua afinidad en unos casos más que en otros. Si es cierto que la utilización de ese

caleidoscopio depende de los lectores/observadores, cabe recordar que el primero de ellos es Kierkegaard mismo, a tal punto que suena redundante oírlo confesar que es así en la «Primera y última explicación» (SKS 7, pág. 569) con la que cierra el primer ciclo de sus escritos pseudónimos.

Puede que un autor recurra a los seudónimos para indicar la especificidad de algunas de sus obras dentro de un variado espectro creativo. Tal es el caso de Kierkegaard, del poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935) o del compositor alemán Robert Schumann (1813-1856). Lo que los caracteriza es la presencia de un diálogo entre *personae* autorales diferenciadas, cualquiera sea el lugar que el autor real –o «civil»– se reserva a sí mismo dentro del conjunto de voces que ha creado. Quien mire a través de ese caleidoscopio podrá descubrir un pensamiento en el que los conceptos, categorías, temas y objetos de análisis aparecen insertos en patrones bien definidos en cuanto a sus formas y matices, determinados por el ángulo de los planos estético, ético, ético-religioso o religioso, así como por el grado de luminosidad que cada autor les proporciona. El lector mismo se constituye y se forma como observador según la intensidad de cada enfoque, puesto que en el transcurso de sus lecturas, a medida que hace girar ese caleidoscopio, vislumbra patrones y combinaciones que acaban por sugerirle la posibilidad de discernir variables y constantes en el pensamiento y en la escritura del filósofo. Por muy diferentes que le parezcan, el lector nunca podrá afirmar que esas configuraciones, nítidamente visibles en el espacio del pensamiento que las proyecta, no deban atribuirse al artífice del caleidoscopio. Son, en definitiva, el pensamiento de un «autor de autores», pese a que dicho pensamiento, dada la diversificación de sus temáticas, conceptos y categorías, así como la heterogeneidad de su articulación y exposición, no pueda reducirse a un principio unívoco. Puede que alguno de esos patrones le parezca más bello o más veraz que los restantes, según la propia manera de ver y de pensar, pero lo cierto es que el lector/observador no podrá afirmar que uno es menos auténtico o genuino que el otro.

Por más que el lector pueda calificarse como «ese individuo» al que se dirige a veces el autor, su lectura no excluye otras, y es permeable a los efectos colaterales de otras interpretaciones. Como señala Kierkegaard, la suerte que la posteridad acuerda a un autor no se mide por la aceptación o el rechazo que este despierta en vida, sino más bien por la capacidad de generar un recuerdo eterno, palpable en el impacto que produce en el transcurso de las generaciones. La recepción de una obra o de un pensamiento en cualquier dominio del arte o de la ciencia, lo que se hace y lo que se dice de una producción científica o artística, depende siempre de las vicisitudes del aquí y ahora del receptor. En un caso como el de Kierkegaard, autor múltiple y diestro en la variación de sus formas de exposición, atento al tipo de pluma con la que escribe cada obra, la recepción es más discontinua aún, pero genera al mismo tiempo lecturas fuertes por parte de los más variados sectores de la crítica, en particular de la filosofía, de la literatura, de la teología y del arte.

La disimilitud de las formas individuales de recepción, y más particularmente aún la diversidad de las lecturas monotemáticas, puede explicarse a partir de una serie de factores, considerados de manera aislada o en su conjunto. Entre estos cabe mencionar la publicación selectiva del legado bibliográfico en la época inmediatamente posterior a la muerte de Kierkegaard, la reedición también selectiva de algunas de las obras y los incidentes asociados a menudo a la publicación de un corpus completo, en particular la fijación de criterios y la constitución de los equipos responsables de la organización y publicación de las obras. No deja de ser notable que estos factores, visibles cuanto menos en el contexto danés hasta el momento de la primera edición de las *Obras completas* en lengua original, hayan tenido repercusiones fuera de Dinamarca y de Escandinavia, y que hayan determinado la orientación de los estudios más allá del periodo en cuestión, por más que dicha orientación dependa también de la dinámica específica de cada comunidad científica o de los autores que se hicieron cargo de la recepción del pensamiento de Kierkegaard. La traducción también selectiva y dispersa de las obras tuvo asimismo sus consecuencias. No solo se perdió de ese modo la posibilidad de comprender la posición de cada escrito en el conjunto de la obra, sino que se permitió que ciertos escritos recibieran mayor atención que otros, como fue el caso del *Diario del seductor*, de los *Diapsalmata* y de ciertos pasajes del *Diario* en algunas lenguas, y de los textos de temática religiosa en otras comunidades lingüísticas. Otros factores contribuyeron a fijar itinerarios diferentes en las distintas tradiciones. Ya sea en razón de la ausencia de criterios específicos de traducción o debido a la inestabilidad de los mismos, la incongruencia de las traducciones dentro de una misma lengua o de lenguas diferentes provocó lo que podríamos llamar fracturas en la fidelidad al espíritu y a la letra del texto. Sumados a la polifacética construcción de las obras de Kierkegaard, estos motivos externos justifican en parte la diversidad e incluso el antagonismo entre las diversas formas de recepción, tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico.

Puede decirse, sin embargo, que las diversas formas de recepción tienen en común el reconocimiento de la originalidad de su pensamiento, la singularidad de sus modos de expresión y de construcción, así como de su capacidad de plantear al lector la exigencia de recorrer él mismo las esferas de existencia presentadas en las diferentes obras. Por lo que respecta al punto de vista estético, un lector que no fuera capaz de formarse y edificarse a sí mismo según la composición de cada obra tomada como objeto artístico, que no lograra colocarse en la posición de un atento observador de los movimientos del pensamiento y de la *poiesis* que se pone de manifiesto en los mismos, difícilmente podría dimensionar aquello que la obra le exige, y difícilmente podría percibir la dinámica de las esferas estética, ética y religiosa. No hay ningún enunciado de Kierkegaard en el que no estén concomitantemente presentes esas tres esferas. Así, por ejemplo, cuando Kierkegaard dice ser un poeta religioso, no dice simplemente que es un poeta que profesa una religión. Aun si él mismo no hubiera utilizado ese calificativo, podríamos verificar cuán clara es la referencia a Dios en la

efectividad de su pensamiento. Pero el hecho de que haya recurrido a dicho calificativo nos obliga a preguntarnos por qué lo hizo. Kierkegaard añade incluso que, así como lo religioso está presente ya en sus primeros textos, también lo está el elemento estético (SKS 16, pág. 16). Para entender mejor esa afirmación, sería preciso tener en cuenta la duplicidad de la expresión «poeta religioso». Declararse poeta religioso, según los sentidos que esta expresión comporta y que son comunes a diversas lenguas,[1] significa presentarse como un poeta creyente, seguidor de una religión. Pero si se coloca el acento en quien recibe el atributo y no en el atributo mismo, un poeta religioso es también alguien que hace del cultivo del arte poética su religión, que se impone a sí mismo un deber religioso en cuanto artífice de la escritura. Admitir esto no es restar importancia al contenido religioso de los escritos de Kierkegaard, sino todo lo contrario, puesto que abre el camino para un esclarecimiento del carácter a la vez poético y religioso de la parte inicial de su obra.

De hecho, el impulso creador presente en los diversos textos de ese período inicial es, de manera preponderante, un impulso estético, y ello no porque el autor se sitúe en el plano de la vivencia del personaje «A» de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, aunque en el fondo de toda la crítica ética y ético-religiosa de Kierkegaard se encuentre siempre esa capacidad de observación meticulosa, aunque totalizante, que encontramos en «A». El impulso creador estético tampoco se justifica del todo mediante la alusión a un método de análisis o de clasificación aplicable a la obra de arte, pese a que algunas observaciones permiten reconstruir los criterios de análisis subyacentes a la crítica del arte practicada por «A», tal y como se desarrollará en la segunda parte de ese mismo libro. El impulso creador de Kierkegaard es esencialmente estético, en el sentido de que nos encontramos ante una obra que ha de leerse e interpretarse teniendo en cuenta la dialéctica entre la interioridad del yo del autor –cuyo pensamiento se constituye como sede de la propia experimentación– y la exterioridad de ese mismo yo, la multiplicidad de los autores de las obras en que se materializa el proceso creativo, como si el pensamiento hubiera debido ser puesto por escrito para contemplar la multiplicidad, la diversidad y la heterogeneidad que lo constituye.[2]

Concebida como objeto artístico, cada obra es pensada y elaborada con el fin de provocar un cierto efecto en el lector; se la firma y publica como expresión de su contemporaneidad y actualidad literaria, filosófica, teológica, psicológica y antropológica en la Copenhague de la época, pero también con la certeza de que la posteridad reconocerá lo que esa escritura tiene de inmortal y rememorará el pensamiento contenido en ella. En las generaciones futuras de lectores, para utilizar aquí los términos de Johannes de Silentio en el prefacio de *Temor y temblor* (*cf.* SKS 4, pág. 101), el intérprete de Kierkegaard se sentirá a veces como un aficionado, otras veces como un profesional frente a los textos que lee, textos que por momentos le harán habitar la esfera de lo estético o de lo ético, o la de lo religioso, o que lo situarán incluso en un reino situado en la intersección de dos de esas esferas. Esto no es en

sí mismo un obstáculo, siempre que el lector lo comprenda como el resultado de la propia constitución caleidoscópica de la escritura de Kierkegaard, necesariamente plural y diversificada, como garantía del constante aplazamiento de su propia posteridad.

La marca de ese elemento estético está presente hasta el final. Antes de indagar cómo esa síntesis se materializa en la última publicación de Kierkegaard, en *El instante*, vale la pena detenernos en una interesante observación de Miguel de Unamuno en *Cómo se hace una novela* (1927). La inspiración kierkegaardiana del autor español se hace manifiesta al poner en relación el trabajo poético con la dialéctica entre el vivir aquí y ahora y la búsqueda de la inmortalidad:

> Héteme aquí ante estas blancas páginas –blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!– buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante (Unamuno, 1927, pág. 59).

Al cabo de algunas consideraciones sobre las circunstancias impuestas por la condición de desterrado en lo que concierne a su propia creatividad y producción literaria, Unamuno dice:

> Y, sin embargo, nada dura más que lo que se hace en el momento y para el momento. ¿He de repetir mi expresión favorita: la eternización de la momentaneidad? Mi gusto innato –¡y tan español!– de las antítesis y del conceptismo me arrastraría a hablar de la momentaneización de la eternidad. ¡Clavar la rueda del tiempo! (1927). *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba.

Estas palabras, más que españolas, apuntan a la presencia vital del conceptismo a lo largo del periodo romántico y en los albores del modernismo. El recurso a la paradoja, que Kierkegaard tan bien cultiva en el plano del pensamiento y de la escritura, brota de la aplicación del oxímoron en el conceptismo. Las palabras de Unamuno pueden contribuir a elucidar también el caso particular de *El instante*, al igual que la determinación subyacente a casi toda la producción kierkegaardiana.

El objetivo de Kierkegaard habría sido sin duda el de «clavar la rueda del tiempo» y, en el caso de *El instante*, señalar la presentación de una imagen degradada del cristianismo por parte de los representantes de la Iglesia oficial danesa. Pero si todas y cada una de las obras de Kierkegaard, en lo que tienen de único, irrepetible y paradójico, son ejemplos de la eternización de la momentaneidad del autor, es porque cada una de ellas representa asimismo la momentaneidad de su eternización. Una obra firmada por más de veinte autores; volúmenes firmados a veces por un único seudónimo y otras por varios que, por su parte, llegan a ser personajes en los escritos de otros autores; una multitud de formas literarias marcadas por la ausencia o por el exceso de principios de organización estructural...; todo esto se presenta al mismo tiempo como repositorio de una escritura filosófica u homilética, o como un catálogo de *belles-lettres*, hasta el punto en que el lector descubre encontrarse ante un espectro de modos de expresión, de comunicación y de pensar cuya unidad solo se resume en la figura de un único autor empírico, una sola responsabilidad civil, sin que ninguno de los autores que Kierkegaard creó durante su vida

ambicione jamás el puesto de un *souffleur*. Tal cosa, por lo demás, sería imposible, dado que el recurso a temas, categorías o conceptos en distintas disposiciones y afinaciones, de acuerdo con el nuevo espacio creado en la intersección de las esferas en cada obra, es justamente lo que da lugar a la heterogeneidad del *modus operandi* del pensamiento de cada autor.

Consideremos ahora *El instante*, quizás la obra en la que más se destaca la idea de una comunicación directa, como prueba de que el impulso poético, desde el principio hasta el final, es inseparable de la determinación ética y religiosa. La publicación de números sueltos de una sola hoja, destinada exclusivamente a divulgar el pensamiento de un autor que pagó por ella, inserta *El instante* en la tradición del panfleto. En cuanto vehículo de comunicación inmediata, el panfleto se caracteriza en varios sentidos por su accesibilidad: está al alcance de cualquier bolsillo, circula fácilmente de mano en mano, posee un formato cuyo carácter efímero no proclama el agotamiento del tema que dio paso a la noticia, y supone la aparición inminente de nuevos números. A diferencia de los artículos publicados en un periódico –que dependen de la línea editorial de cada publicación o simplemente de la buena disposición o de la aquiescencia de los correspondientes directores–, la publicación de opinión en folleto suprime estas formas de mediación y agiliza el contacto directo entre el autor y el público, entre este y el tema que constituye el meollo del panfleto, que habitualmente combina la polémica y la demanda de una transformación. Si tenemos en cuenta que la imagen que el público de Copenhague tenía de Kierkegaard estaba basada en obras acompañadas de una gran cantidad elementos paratextuales y firmadas por diversos autores –hecho que a veces fue mayor causa de controversia que el propio contenido de las obras–, comprendemos claramente que la cesura entre los dos tipos de comunicación concierne asimismo a la eliminación de dichos elementos para-textuales.

Así pues, *El instante* se presenta al público como una colorida imagen en el caleidoscopio de la comunicación kierkegaardiana, pero no deja de ser una imagen producida por él. Al igual que en todas las demás obras, la consistencia que *El instante* revela desde el punto de vista de la estructura y de la construcción es fiel a los principios de constitución de la obra de arte enunciados ya por Víctor Eremita en el prefacio de *O lo uno o lo otro* y desarrollados en el capítulo sobre el erotismo musical. En la justificación de su propio papel de editor, Eremita demuestra que es inútil buscar la correspondencia entre lo interior y lo exterior (SKS 2, pág. 11 y sig. / ESK 2, pág. 30), destacando el papel determinante de la audición como medio de percepción y entendimiento. En la introducción del ensayo sobre el erotismo musical, la dicotomía exterior/interior subyacente a la sistematización hegeliana de las distintas artes es remplazada por otra centrada en la capacidad del observador. Más que evaluar si las ideas, materias o temas representados y/o presentados se corresponden con el trabajo formal, el observador puede estimar, mediante la percepción del objeto artístico, si la representación y presentación de esas ideas ha sido lograda de manera tal que la forma y la

idea se entrelacen de manera absoluta, y si la correspondencia entre medio de expresión e idea, teniendo en cuenta el grado de pobreza y de riqueza, resulta igualmente ideal y perfecta. Por otro lado, el azar y la *felicitas* de la creación artística se consideran como rasgos distintivos de la obra que, de esa manera, se vuelve clásica, inmortal y digna de una rememoración eterna. En el objeto de arte clásico, eternamente recordado, la forma y la idea no se distinguen entre sí, debido al grado absoluto de interpenetración que manifiestan. Esto se debe a la profunda armonía que une al creador con el objeto creado y, por ende, a la *felicitas* de haber hallado, para un determinado tema, el medio de expresión artística más adecuado a la finalidad de expresar la esencia de dicha idea o materia. Las artes, en definitiva, se conciben como medios de expresión de ideas sobre las cuales trabaja el artista para crear un objeto capaz de presentar ante el observador la concatenación absoluta de esa idea con la forma.

Cualquiera que sea el medio de expresión del que se trata, la obra clásica no puede ser portadora de un lenguaje confuso, generador de un endurecimiento de las ideas, porque entonces la forma suprimiría la idea representada (SKS 2, pág. 59 y sig. / ESK 2, pág. 77). En el surco la *Universalpoesie* schlegeliana, poesía es todo aquello que se expresa verbalmente y que denota una conciencia histórica, todo lo que un creador inscrito en su tiempo puede dar a conocer por medio de la palabra (SKS 2, pág. 62 / ESK 2, págs. 79-80). La inmortalidad de la obra que se vuelve clásica, en la que la idea ha hallado la forma perfecta, clara y rigurosa para su representación, se relaciona asimismo con la mayor o menor posibilidad de que otra obra presente esa misma idea (SKS 2, pág. 62 / ESK 2, pág. 80). La repetición será tanto más inevitable cuanto más históricamente compleja sea una idea, cuanto más elaborada sea su representación. Cabe decir, además, que la idea de repetición, tal como aparece formulada aquí, permite reconocer el intento de reproducir algunos de esos rasgos en la composición de *O lo uno o lo otro*. Por ejemplo, la representación de la idea de seducción se repite desde el punto de vista estético y desde el punto de vista ético, según una transformación temática mediante la cual se la relaciona con temas conexos, por ejemplo, la presencia o ausencia de la reflexión en aquel que seduce y en quien es seducido, o la relación con la pena de la mujer abandonada, o con el amor infeliz. En la parte final del ensayo sobre el erotismo musical, el «Postludio intranscendente», la repetición es puesta en inmediata relación con el recuerdo. En la evocación final de Mozart, acentuando lo propicio y feliz de la creación del *Don Giovanni*, «A» habla de *Lykke* –fortuna, éxito, suerte, ventura– porque en esta ópera se combina el mejor tema con el dominio del mejor medio de expresión, y con el recuerdo actualizado de la idea de sensualidad elemental en el objeto artístico. La *felicitas* de Mozart es asimismo la *felicitas* de «A» y del propio lector que compartió su recuerdo de la incondicional admiración:

> Supuesto que lo desarrollado aquí sea correcto, puedo retornar a mí tema favorito, a saber, que el *Don Juan* de Mozart debe estar en la cima de todas las obras clásicas, y volver a regocijarme entonces en la dicha de Mozart, una dicha, en verdad, envidiable, porque lo es en sí misma y porque hace dichosos a todos aquellos que apenas

> barruntan de algún modo su dicha. Yo, al menos, me siento indeciblemente dichoso solo por haber comprendido remotamente a Mozart y presentido su dicha, cuánto más aquellos que le han comprendido de manera plena, cuánto más dichosos no se sentirán ellos junto al dichoso... (SKS 2, pág. 136 / ESK 2, pág. 148).

Como un verdadero postludio musical, también este concluye una ceremonia –la canonización de Mozart y del *Don Giovanni*– y acompaña la salida de los fieles lectores que luego leerán los ensayos subsecuentes, en los cuales el recuerdo de Mozart se suma al de Goethe, Jean Paul, Schlegel, Novalis y otros románticos alemanes, al de los clásicos griegos y de Scribe, y de todos los maestros de la literatura danesa. En el *Diario del seductor*, Laclos es recordado junto a Ovidio, Schlegel y Schiller. Los grandes de la Edad de Oro danesa y el propio Hegel participan asimismo en la vivencia, en la experimentación de los varios modos de la seducción, carnal y espiritual, y del amor sensual y anímico que Víctor Eremita había recreado para sí mismo en el prefacio. Y cuando describe su propia obsesión por el secreter que oculta los papeles de «A» y de «B», Víctor Eremita recurre a todos los *loci classici* de la seducción y de la posesión. Así, Mozart da la mano a Kierkegaard, tal como Don Giovanni a Zerlina, para que Víctor Eremita pueda presentar al filósofo y al poeta como seductor, y a la filosofía como un amor y deseo de conocimiento que se expresa de manera literaria. La transmisión del conocimiento filosófico se transforma en tarea estética, y no es solo que el poeta coincida con el filósofo, sino que además el seductor mismo ha de manifestarse de manera poética, independientemente de las circunstancias: «Trazar una vía poética hacia el interior de una joven es un arte; trazarla hacia su exterior es una obra maestra» (SKS 2, pág. 357 / ESK 2, pág. 368).

La obra maestra ha de sostenerse necesariamente en sí misma, en una perfecta congruencia: forma y materia se entrelazan de manera absoluta. El atributo de «clásica» aplicado a la obra concede a su creador la inmortalidad que resulta del eterno recuerdo. En la obra de Kierkegaard, los elementos ficcionales y poéticos están al servicio de la exposición de la idea. Esto no significa que el valor de los enunciados de uno de los autores o pseudónimos pueda ser discutido para detrimento o exaltación de otro, en el que dicha idea podría parecer menos o más altamente valorada. Cada uno de ellos posee un valor en sí mismo y en su confrontación con los demás. La idea de que una más elevada elaboración literaria terminaría por refutar una realidad o una verdad deriva de una apropiación unilateral del *fingere* latino, del que proviene el vocablo *fictio* ('ficción'), olvidándose la otra vertiente original, la de «formar», «moldear», que no es en absoluto lo mismo que engañar al lector. Junto con las vicisitudes de la recepción, publicación, edición y traducción de las obras, factores que tantas veces determinaron la parcialidad de algunas interpretaciones, esta acepción de la ficción como fingimiento, unida a la caprichosa superposición de los perfiles de «A» y de «Johannes el seductor», que a menudo sigue verificándose, ha contribuido a relegar lo estético a un lugar secundario que Kierkegaard nunca le asignó.

En el pasaje que quizá haya inspirado a Unamuno, Kierkegaard/«A» no deja de poner de relieve la distinción ente la «eternidad plena» de esta clase de obras y el «eterno instante»

alcanzado por otras cuyo cultivo de la forma, demasiado elaborado en virtud de una «actividad formativa [...] unilateral», termina por ofuscar la idea o la materia (SKS 2, pág. 53 y sig. / ESK 2, pág. 78 y sig.). Presentándose como un mero entusiasta e incondicional admirador de Mozart, Kierkegaard/«A» demuestra tener conciencia de la complejidad que implica el análisis del objeto artístico y las consecuencias de dicho análisis en lo que hace al tipo de eternidad que le será asignada. En la Copenhague de su época, el grado de interpenetración entre forma e idea y la elección del modo de comunicación de las sucesivas obras de Kierkegaard difícilmente podría haber tenido una recepción menos polémica o menos obtusa. Si bien es cierto que el movimiento dialéctico, planteado en esas obras, entre la eternidad plena y el eterno instante de la recepción, depende y dependerá siempre de las variables específicas de cada época, no es menos cierto que quien lo hubiera leído en su tiempo difícilmente podría haber dado el salto necesario para comprender que el hecho de redefinir la función del *logos* no es lo mismo que renunciar al uso de la razón, sino más bien potenciarlo.

Kierkegaard escribió seguramente con el fin de alcanzar la eternidad plena. La desilusión provocada por las recensiones de la época y la correspondiente reacción del joven autor dejan entrever la súbita toma de conciencia de que ni siquiera en vida llegaría a ver consagradas sus obras en tales «eternos instantes», condenadas a la incomprensión respecto de la forma o de la materia que contienen, resultado de una total incapacidad de análisis del grado de imbricación entre la forma y la idea. La eternización del instante está marcada desde el comienzo, en la génesis de cada obra, por la interacción entre la forma literaria elegida por el autor, el modo de publicación y la materia que se busca presentar. Sin embargo, en la recepción contemporánea de Kierkegaard y en la mayor parte de la ulterior recepción filosófica, teológica o crítico-literaria, se han privilegiado las ideas, cosa que de alguna manera lleva también a la obliteración de la propia idea o materia. En efecto, muchos de los conflictos entre las varias especies de recepción tienen su origen en el hecho de que se relega a un plano secundario el trabajo poético. Si bien es cierto que la lectura heideggeriana sugiere todavía una reducción del pensamiento de Kierkegaard a una línea unitaria al hacer resaltar el contenido filosófico de los *Discursos edificantes*, Heidegger habría sido sin embargo uno de los primeros en reconocer que la interacción anteriormente descrita no es fuente de oscurecimiento sino más bien de riqueza. Lo inverso, es decir, la defensa de la esencialidad literaria de la producción kierkegaardiana, por más que de ese modo se asigne al trabajo poético del autor el lugar que merece, puede llevar a la sobrevaloración de corrientes teórico-literarias que encuentran en Kierkegaard un caso de estudio ideal, desde las explicaciones biográficas *à la* Sainte-Beuve, pasando por el análisis estructuralista de la diégesis y, más recientemente, por la muerte del autor y la deconstrucción.

Quizá sea, pues, en el campo de la literatura y del arte donde encontramos los instantes de eternización en los cuales Kierkegaard y su obra son mejor captados en su totalidad. La

naturaleza misma de la producción literaria hace que sus creadores sean particularmente sensibles a la constante necesidad de articular lo que se dice con el modo en que se dice, y que por otra parte posean, tal como Kierkegaard y Unamuno, un alto grado de conciencia de que su inmortalidad en calidad de creadores depende del carácter único del objeto artístico que crean. En caso de que haya instantes de eternidad, estos se dan a lo largo de las generaciones venideras, cuando su tiempo inevitablemente se ha cumplido. La inminencia de ese cumplimiento es algo que Kierkegaard anunció reiteradamente, ya sea mediante la referencia de Johannes de Silentio a las generaciones postreras que contemplan con asombro a los grandes, mediante la alusión a la inmortal e incondicional admiración que «A» siente por Mozart, o mediante aquella tan contundente afirmación acerca de su certeza de que la traducción de *Temor y temblor* a todas las lenguas bastaría para asegurar su propia inmortalidad: «Cuando yo haya muerto, bastará *Temor y temblor* para inmortalizar mi nombre de autor» (SKS 22, pág. 199).

1 Como cuando se dice «cumplir algo religiosamente», en el sentido de seguir escrupulosamente un ideario.

2 Estas consideraciones sobre la multiplicidad, la diversidad y la heterogeneidad en el pensamiento y en la escritura de Kierkegaard se basan en el análisis llevado a cabo por José Miranda Justo en «Singularidade e universalidade nos processos de leitura de Kierkegaard», en prensa.

Referencias bibliográficas

Kierkegaard, Søren (1997-2013). *Søren Kierkegaards Skrifter*. Copenhague: Gad.
Kierkegaard, Søren (2000-2010). *Escritos de Søren Kierkegaard*. Madrid: Trotta.
Unamuno, Miguel de (1927). *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba.

Parte II

Kierkegaard y las artes

Capítulo V

Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard

Darío González

Desde la descalificación del arte de la ilusión en los diálogos platónicos hasta las reflexiones de Adorno sobre el carácter enigmático de las obras artísticas, la cuestión de lo verdadero en el arte ha dado lugar a respuestas diversas. Si bien Kierkegaard no se plantea de manera explícita ese problema, puede afirmarse que, en sus escritos, la experiencia de la verdad del arte se encuentra ligada a la de la verdad de la *subjetividad*, del sí-mismo o del yo en su capacidad de relacionarse consigo mismo. Concebido como fenómeno existencial, el arte participa de la misma antinomia a partir de la cual se piensa la realidad subjetiva: «la subjetividad es la verdad»; «la subjetividad es la no-verdad» (SKS 7, pág. 189). O, para expresar esa antinomia en nuestros propios términos: la verdad de la existencia es siempre y solamente verdad *para* un sujeto, verdad subjetiva; pero el sujeto mismo *no posee* la verdad última de su existencia. En el concepto de no-verdad subjetiva hallamos ya la idea de la subjetividad como escisión o desgarramiento. Tan pronto como nos permitimos aplicar ese mismo principio al fenómeno del arte, podemos concluir que este puede tanto revelar como ocultar la herida a partir de la cual el sujeto se constituye como tal. En el presente ensayo, trataremos de dilucidar de qué manera esta escisión se manifiesta en el ámbito específico del pensamiento estético de Kierkegaard, y cuáles son sus consecuencias para la valoración del sentido existencial de las distintas artes.

Frente una obra tan compleja como la de Kierkegaard, puede que el lector se vea en dificultades a la hora de determinar cómo este autor interpreta realmente el mundo de las obras de arte y el acto que las produce. Ni siquiera es seguro que los escritos que él mismo llama «estéticos» contengan una clave simple y unitaria para su comprensión. Sabemos, por lo pronto, que el tema primario de su estética no es el arte como tal sino la actitud vital de un cierto tipo de individuo: el «esteta», una figura contradictoria que, tomando como punto de partida la actitud de contemplación reclamada por la obra de arte, busca aproximarse al polo opuesto de esta actitud, es decir, el polo de la producción o de la genialidad. Pese a los múltiples significados posibles del término *esteta*, la definición que aquí proponemos del mismo se verifica, por ejemplo, en el ensayo de *O lo uno o lo otro* en el que Kierkegaard discute específicamente la cuestión del acto creativo y de su relación con la mirada crítica: «Está claro que el objeto de observación del esteta es algo ya concluido; él no debe, como sucede con el poeta, producir» (SKS 2, pág. 230 / ESK 2, pág. 248). El problema es justamente que el crítico de arte, definido como observador, pierde de vista el momento de la inspiración o de la «ocasión» que ha dado lugar a la creación artística. Por eso mismo puede decirse que busca aquello que por definición queda fuera de su propio campo de investigación. Tal es la desdicha –o, para utilizar un término sumamente preciso tomado de la tradición freudiana, el malestar– de la actitud crítica y de la cultura en la que esta se

desarrolla. Pero notemos también que los escritos estéticos de Kierkegaard cubren la totalidad del espectro así descrito, es decir, *tanto la posición existencial del observador (el «esteta») como la dimensión creativa que este intenta reconstruir*. Lo que nos interesa es destacar la tensión que puede llegar a establecerse entre estos dos polos, así como la posible interpretación de la misma a la luz de algunos de los conceptos de la estética idealista.

Por un lado, por lo que respecta a su concepción de la *genialidad*, no se trata solo de que Kierkegaard vea al artista como «genio», sino que lo ve más precisamente como aquel que, en su actividad creadora, no deja de remitir las formas artísticas a lo que llamaremos un trasfondo pre-artístico. Así, por ejemplo, Mozart en su capacidad de recuperar artísticamente el elemento de «genialidad sensual» como objeto de la música. La genialidad, en este sentido, más bien es una dimensión de la experiencia artística que una prerrogativa del sujeto llamado artista. Por eso también el esteta puede proponerse rescatarla a partir de su propia mirada crítica. La genialidad es aquello que, en la experiencia del arte, habla de algo que todavía no es arte. A esto se refiere también Kant cuando habla de la remisión del arte bello a la naturaleza por intermedio del genio, definido este como «la innata disposición del ánimo (*ingenium*) *a través de la cual* la naturaleza da las reglas al arte» (Kant, 1974, cap. X, pág. 241). En Kierkegaard, dado que el concepto de naturaleza comienza a perder su relevancia como concepto estético, el trasfondo preartístico del arte se confunde con un estadio elemental de la existencia misma. Por otro lado, en tanto *sujeto contemplativo*, el esteta kierkegaardiano es capaz de adoptar una actitud de desinterés estético, en el sentido de poder situarse frente a su objeto como algo que no le concierne a él de manera personal. Por lo que hace a este último aspecto, se diría que el esteta encarna la condición del puro juicio estético descripta como «desinterés» en la tradición idealista a partir de Kant (*cf.* págs. 116-124).

Pero hay algo más. En un contexto histórico y cultural más próximo aún al de su propia formación como escritor, a Kierkegaard le preocupa especialmente la posibilidad de una universalización de los principios de la genialidad y de la contemplación desinteresada, cuyo resultado es la *actitud irónica* del artista con respecto a la realidad en su conjunto; realidad que el arte debe negar para poder entonces recrearla como obra. Según el modo como este término se utiliza en las recensiones de las *Lecciones de estética* de Hegel, *la ironía* es la actitud del artista romántico, el artista que «adopta el punto de vista de un *yo* que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto» (Hegel, 1977, pág. 106). Lo que tenemos aquí es un nuevo tipo de genio, un artista que crea en virtud de su propia negatividad y cuya realidad misma sucumbe al trabajo de la negación. Para esta clase de artista, no hay creación que no sea al mismo tiempo contemplación y toma de distancia, toda producción es ya una crítica, y hasta cabría decir que la crítica es condición de la creación. El esteta del que nos habla Kierkegaard, y que él mismo hace hablar a veces en primera persona, es tanto la prolongación como la problematización de esta figura. De ese

modo su estética enfatiza el giro existencial que la teoría del arte había tomado ya en el idealismo y en el romanticismo. Al plantear el problema de la genialidad desde su propia posición contemplativa, el esteta se relaciona no tanto con obras de arte sino con posibilidades de existencia. Esas posibilidades son lo que el arte poetiza y lo que el crítico contempla. Por eso, ante una obra cualquiera, el primer gesto del esteta kierkegaardiano consistirá en tratar de identificar las situaciones existenciales y estados de ánimo que se plasman en ella, o en determinar si y en qué medida la forma y el medio artístico se prestan a la expresión de aquellos.

Comencemos por señalar dos importantes consecuencias de esta interpretación de lo estético en Kierkegaard:

1) Una primera consecuencia, de orden psicológico-existencial, es que el sujeto que se distancia de la realidad para recrearla poéticamente quisiera al mismo tiempo ser capaz de «vivir de manera poética», ser capaz de realizar su visión poética en la propia existencia. Esta sería «la gran exigencia de la ironía» (SKS 1, pág. 316 / ESK 1, pág. 302), exigencia que involucra, en opinión de Kierkegaard, una enorme dificultad. En efecto, el poeta que adopta una actitud irónica es el que «*no* permanece en la posición inmediata de la genialidad. A medida que se aleja de esta, tanto más necesita el poeta poseer una perspectiva de conjunto respecto del mundo y dominar así la ironía en su existencia individual, tanto más *necesita* ser, hasta cierto punto, un *filósofo*» (SKS 1, pág. 354 / ESK 1, pág. 338). La dificultad aparece cuando aquella «perspectiva de conjunto» no se da. En tal caso, la existencia poética se halla más bien expuesta a un movimiento de oscilación *entre los extremos de la genialidad perdida y la contemplación fragmentaria*, entre la nostálgica remisión al principio vital del que surgen sus propios estados de ánimo y el esfuerzo incumplido por abarcarlos en una visión de conjunto. En la subjetividad de quien busca «vivir de manera poética», toda una trama se entreteje a partir de estos dos extremos. El individuo plantea la necesidad de la puesta en escena de sus propios estados de ánimo, pero también la necesidad del goce apasionado de dicha representación escénica. Busca el distanciamiento contemplativo respecto de sus pasiones, pero querría al mismo tiempo ser capaz de sentir en carne propia lo que se representa ante sus ojos. Lo mismo podría explicarse según el movimiento opuesto: la experiencia originaria de este individuo es la experiencia de su propio desgarramiento; busca, en el goce estético, una armonía o unidad que sabe perdida, pero el distanciamiento que es condición de ese goce no hace sino confirmar el desgarramiento. Notemos desde ya que esta dialéctica –desgarramiento del sujeto, distanciamiento con respecto al objeto– puede tomarse como parámetro de lo que se denomina a veces el sujeto moderno. Es el hombre moderno, en definitiva, el que experimenta la necesidad de representarse, de distanciarse de su propia representación con el fin de comprenderla. De esta manera, la descripción de lo que hemos denominado el registro «psicológico-existencial» de la estética de Kierkegaard se inserta en el contexto más amplio de su crítica de la cultura moderna como una cultura

«preponderantemente estética» (*cf.* SKS 3, pág. 216 y sig. / ESK 3, pág. 205) y que, por ser estética, es también la cultura de una época «desesperada» (SKS 3, pág. 186 / ESK 3, pág. 177), condenada a descubrir una y otra vez su propia no-verdad.

2) La segunda consecuencia, relevante para la discusión de la teoría kierkegaardiana del arte en general, es que lo estético se entiende aquí según el modelo de un arte en el que se destaca la necesidad de la relación contemplativa y, al mismo tiempo, aquello que se resiste a la mera contemplación. Kierkegaard y sus pseudónimos se interesan más que nada en un arte cuyo «contenido» es *el secreto*. El marco psicológico-existencial de su estética determina de antemano el acceso a la obra de arte, cualquiera sea su forma, como tensión entre la revelación y la ocultación. De ahí el relativo privilegio que concede a la *forma dramática*, en cuanto esta facilita la descripción de dicha tensión. Por lo que respecta al caso particular de las artes plásticas, artes en las que el reposo reemplaza a la tensión, la posibilidad de una valoración existencial de las mismas se verá drásticamente reducida. Los escritos de Kierkegaard prestan a la pintura y la escultura un espacio que no es el que ellas mismas crean, un espacio que es más bien el de la construcción escénica. Con respecto al lenguaje o al orden simbólico, la pintura y la escultura aparecen relegadas al estatuto de un accesorio imaginario. Son «imágenes» en el mismo sentido en que lo son los productos de la fantasía de un sujeto. Si la estética de la poesía dramática parece poder salvar el fenómeno de la espacialidad, ello solo sucede a costa de su fatal subordinación al principio espiritual del arte. Cuanto mucho, las artes plásticas adquieren, en Kierkegaard, el valor de una metáfora de la existencia estética de un sujeto.

Será preciso comprender de qué manera y en qué medida estos dos aspectos se complementan y hasta se exigen el uno al otro. Intentaremos completar primeramente el desarrollo del aspecto psicológico-existencial del problema, teniendo en cuenta el valor que el propio Kierkegaard le otorga en sus escritos.

I

Hemos visto que no es solo un determinado tipo de individuo sino también la conciencia estética de la modernidad la que permanece suspendida entre la carne y el espíritu, entre la letra y el significado, entre la pasión y la contemplación, sin poder decidir cuál de estos polos escogerá. Ese mismo estado de suspenso es el que muestra el esteta de *O lo uno o lo otro* mediante el dilema del hombre que considera la posibilidad de casarse: «Cásate, te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás; te cases o no te cases, en ambos casos te arrepentirás» (SKS 2, pág. 47 / ESK 2, pág. 62). El individuo en cuestión no es aquel que decide no casarse, sino aquel que no elige ninguna de las dos cosas. Del mismo modo, el «vivir de manera poética» no consiste en la vida de lo sensible –de los sentidos, de la existencia corpórea del individuo en su relación con otros cuerpos– ni en la vida del espíritu

como realización de un proyecto de existencia, sino que se desarrolla en el espacio irreal que se abre entre ambos registros. Los estados de ánimo –tanto como los personajes poético-dramáticos que los expresan– son en realidad los fantasmas de la existencia sensible del sujeto, tanto como la contemplación de esos mismos fantasmas corre por cuenta de una subjetividad incapaz de apropiarse de ellos, incapaz de reconocer*se* en ellos.

El señalamiento del carácter escindido del sujeto moderno ha llegado a ser un lugar común en la filosofía, la sociología y la crítica de la cultura. Su descripción puede efectuarse a partir de presupuestos teóricos tan diversos como los de la ontología de Descartes (*res extensa* y *res cogitans*), la metodología filosófica de Kant (distinción entre los conceptos de la naturaleza y el concepto de libertad), la concepción del arte propuesta por Schiller (entre el instinto sensible y el instinto formal), la doctrina hegeliana del espíritu (la subjetividad como suplemento de la sustancialidad) o incluso la teoría lacaniana del sujeto (sujeto escindido que se constituye a partir del deseo del otro). Si bien todos y cada uno de esos enfoques, en diferente medida, podrían contribuir a iluminar diferentes aspectos del pensamiento de Kierkegaard, el contexto filosófico que este tiene en cuenta es particularmente el que se define a partir de la lectura de Hegel. En el ensayo sobre «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», el tercero de los escritos estéticos de *O lo uno o lo otro*, la especificidad de la época moderna se ilumina desde el ángulo de las nociones de culpa y de responsabilidad, en términos análogos a los de la filosofía hegeliana del Derecho. Una de las tesis centrales del ensayo es la siguiente: «En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce» (SKS 2, pág. 147 / ESK 166). Sin detenernos aquí en los fenómenos psicológico-existenciales del dolor y de la pena, observemos que el esquema que determina la distinción entre lo antiguo y lo moderno es el de la oposición entre la «sustancialidad» y la «reflexión». Dicho esto en términos hegelianos, la Antigüedad «no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma», y por eso el individuo solo podría apoyarse «sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado, la familia, el destino». Rotos esos lazos sustanciales, el individuo se aísla puesto que solo puede apoyarse en sí mimo. Por eso el contenido específico de la tragedia –el problema de la culpa y de la responsabilidad– cobra un nuevo significado: «Cuanto más vemos al individuo solo y abandonado a sí mismo [...], más ética viene a ser la culpa» (SKS 2, pág. 144 / ESK 163). Cabría inferir que la conciencia moderna es aquella que, dado su carácter preponderantemente estético, no es capaz de representar por sí misma la culpa del individuo, y que por ello debe remitirla al dominio de la ética. Este es uno de los motivos a partir de los cuales puede entenderse la distinción, también moderna, de la ética con respecto a una estética de la existencia.

Tanto Hegel como Kierkegaard piensan que la condición del hombre moderno, desgarrado por la reflexión, plantea la necesidad de una transformación del marco ético de la

existencia más bien que la realización puramente estética de sus posibilidades. Kierkegaard, sin embargo, confía esa transformación de la ética a la religión cristiana, siendo esta la que permitiría resolver la antinomia de la subjetividad como verdad y no-verdad. Y ello porque, en opinión de Kierkegaard, el hombre aislado –el individuo en el sentido estético del término– no solo llega a afirmarse como sujeto en virtud de una reflexividad que lo distancia de las determinaciones sustanciales (Estado, familia, destino), sino en virtud de una herida más antigua y más profunda, a saber, la presuposición del pecado. En ello piensa Kierkegaard cuando dice que la subjetividad es la no-verdad. Tan pronto como se acepta esta presuposición, se presupone aquello de lo que la estética no puede realmente hacerse cargo. Como se dice en *El concepto de la angustia*, cuando se lo ve y se lo trata de manera estética, el pecado pasa a ser el tema de una tragedia o de una comedia, es decir, su realidad es meramente sugerida o insinuada a partir del estado de ánimo de la melancolía o del estado de ánimo de la frivolidad (SKS 4, pág. 322). La consideración puramente estética, que como tal desvirtúa la noción de pecado, sería aquella en la que la pecaminosidad se confunde con una situación dramática tan solo contemplada por el individuo. Por eso es importante indagar de qué manera la presuposición dogmática del pecado, o más bien el olvido de la misma, deja su huella en la estética entendida como actitud hacia la existencia y hacia el arte como fenómeno existencial.

II

Hemos sugerido en lo precedente que el arte, cuando se lo valora como expresión de la verdad/no-verdad de la subjetividad, es aquello que a la vez revela y oculta el desgarramiento en virtud del cual el sujeto es sujeto individual. Lo revela y lo oculta, puesto que la contemplación de los propios estados de ánimo implica el distanciamiento respecto de los mismos, y porque aquello respecto de lo cual se toma distancia se convierte en objeto, algo que no soy «yo». Pero también hemos visto que esa posibilidad se corresponde con un fenómeno al que Kierkegaard presta particular atención: la desesperación. Este fenómeno se inscribe en un campo complejo en el que se entrecruzan al menos tres perspectivas: la interrogación filosófica de la naturaleza humana, la fundamentación teológica y la crítica de la cultura moderna. Desde la primera de estas perspectivas, la desesperación es una afección del yo, es decir, del espíritu o del sí-mismo (SKS 11, pág. 129). Desde la segunda, «la desesperación es el pecado» (pág. 191 y sigs.). Por lo que hace a la tercera, según se afirma ya en *O lo uno o lo otro*, «toda concepción estética de la vida es desesperación», y «todo aquel que vive de manera estética está desesperado, lo sepa o lo no lo sepa» (SKS 3, pág. 186 / ESK 3, pág. 177). La época «preponderantemente estética» es entonces una época «más apesadumbrada y, por tanto, más profundamente desesperada» (SKS 2, pág. 141 / ESK 2, pág. 161) que la época clásica.

Si esta triple determinación de la desesperación es relevante para la reflexión estética, es porque la teoría del sí-mismo, la doctrina del pecado y el diagnóstico del malestar de la cultura moderna implican, en cada caso, una cierta noción de *sensibilidad*. Pensada en ese contexto, la sensibilidad en cuestión no es la sensibilidad de la carne o de la existencia corpórea tomada como fenómeno independiente, sino una realidad siempre ya interpretada a partir de presupuestos éticos, religiosos e históricos. Por eso la estética de Kierkegaard no es una teoría de las «cosas» sensibles o del ser objetivo de las obras de arte. La única sensibilidad que interesa desde el punto de vista de una teoría de la subjetividad es, digamos, la sensibilidad del espíritu, del espíritu entendido como la exigencia –en última instancia ética– de realizar la *síntesis* de la dimensión corporal y de la dimensión anímica del hombre. La fórmula contenida en las primeras páginas de *La enfermedad mortal*, según la cual «el sí-mismo es una relación que se relaciona consigo misma» (SKS 11, pág. 129), señala ya esa concepción del espíritu como síntesis.

La sensibilidad que hace valer sus derechos en la interpretación estética de la existencia no es, por tanto, la existencia corpórea en cuanto tal, sino más bien la del cuerpo viviente *dentro de la síntesis que ha de ser efectuada por el espíritu*. Dicho de otro modo: el sí-mismo o el espíritu se apoya en el carácter ya relativo de un alma que «siente» y se siente como cuerpo. Que el sí-mismo sea no solamente una relación sino un *relacionarse* en sentido activo, supone justamente que la subjetividad es una tarea, y que esa tarea consiste en *comprender la relación entre un alma y un cuerpo*. Recuérdese que la antropología kierkegaardiana es de índole dialéctica: el espíritu (que es una actividad unificadora) opera sobre la relación alma-cuerpo (que es una relación contradictoria). Así, según se aclara en el tratado sobre la desesperación, «bajo la determinación del alma, la relación entre el alma y el cuerpo es una relación; en tanto la relación se relaciona consigo misma, en cambio, esa relación es algo tercero y positivo, y eso es el sí mismo» (SKS 11, pág. 129). Pero es justamente como «algo tercero y positivo» que el sí-mismo o el espíritu, a su vez, se relaciona también con «la potencia que lo ha puesto». Cuando la terminología cuasi-formal utilizada en esta sección de *La enfermedad mortal* se interpreta en términos teológicos, se advierte que la «potencia» que ha puesto al sí mismo y que, con respecto a él, es «algo otro» [*et Andet*], es una potencia no humana sino divina. Vale decir que el sí mismo se encuentra situado entre, por una parte, el principio divino de su existencia, y por otra, la relación del alma y el cuerpo.

Pero es la *relación contradictoria* alma-cuerpo, y no el cuerpo como tal, la que se señala como el sustrato finito de la unidad que el sí-mismo busca establecer. Dicha relación es en cuanto tal la finitud del ser humano. La tarea de comprender las propias posibilidades de la existencia –tarea infinitamente reclamada por «un otro»– supone, entonces, la estructura del sí mismo como algo que existe *entre* la infinitud y la relación finita. No sería posible hablar de la *estética de la existencia* sin tener al mismo tiempo en cuenta el carácter intermediario de un sí mismo que, infinitamente «puesto», se relaciona con su finitud. Todo lo que quepa

decir acerca de la sensibilidad gira en torno a ese relacionarse, a la exigencia de la relación subjetiva. La extensión de la «res extensa» en Descartes, el carácter confuso de las «representaciones poéticas» en Baumgarten, las «formas de la intuición» en la gnoseología kantiana, los datos de la «imaginación» en la teoría kantiana del juicio estético, la «forma» sensible de las obras de arte en la estética de Hegel: todo aquello, en suma, que en la filosofía moderna prolonga y cuestiona el concepto clásico de sensibilidad, pertenece también al sujeto del que nos habla Kierkegaard, pero solo como el carácter finito y temporal de aquella síntesis del alma y del cuerpo que el sí-mismo intenta comprender. La sensibilidad, si fuese preciso establecer el valor existencial de ese término filosófico, no sería otra cosa que el modo de comportarse del sujeto con respecto a las posibilidades de su *propia* existencia sensible. El término *sensualidad*, que en algunos casos es la traducción más acertada del sustantivo utilizado por Kierkegaard, se refiere a una sensibilidad que no es primariamente el ser de las cosas sensibles, el de las representaciones poéticas, el de las imágenes y de las obras de arte. Pero entonces el presupuesto de esta estética es de alguna manera lo que en sentido clásico cabría caracterizar como el carácter corpóreo de la síntesis humana, su límite necesario, temporal y finito, de tal manera que esa misma corporeidad, finitud y temporalidad constituyen algo así como el núcleo de oscuridad de la existencia. La corporeidad de la vida anímica es lo que esta vida –la del alma– tiene de incomprensible. El ser corpóreo no tiene sentido como tal, sino solo a partir de la comprensión (espiritual) que se le exige al sí-mismo.

De este modo puede entenderse por qué Kierkegaard no desarrolló jamás una fenomenología de la corporeidad en sentido estricto, ni una estética capaz de dar cuenta de ella. El dato primario de su filosofía de la sensualidad no es –como lo será, por ejemplo, en Merleau-Ponty (1945, pág. 99)– el «cuerpo propio», el núcleo de mis percepciones y de mis movimientos, «mi punto de vista sobre el mundo», sino un «yo» o espíritu que solo se relaciona con lo sensible dentro de la síntesis cuerpo-alma que él mismo busca comprender. Pero entonces el espíritu carga desde el comienzo con la contradicción de una existencia desdoblada. En este punto nos parece convincente la lectura sugerida por Michel Henry (2000, pág. 280): «Kierkegaard interpreta la síntesis del alma y el cuerpo a partir de un sistema de pensamiento que es todavía clásico», es decir, «el del dualismo moderno atribuido a Descartes». Visto o sentido, por así decirlo, desde la existencia anímica, el cuerpo o la carne es la causa de lo incomprensible, la raíz del absurdo de la existencia. La carne es, para el alma, la suma de las condiciones de existencia que la acompañan y que ella misma no comprende. O, mejor dicho: unida a un cuerpo, el alma no *se* comprende, es para sí misma el absurdo. La síntesis del alma y del cuerpo puede compararse en este sentido con aquello que San Pablo llama el «hombre exterior», aquello que, según una traducción castellana de la Biblia, «se va desgastando» (2 Corintios 4:16). Pero también es cierto que Kierkegaard añade a esa síntesis el sí-mismo o el espíritu como posibilidad de comprender lo inmediatamente

incomprensible, capacidad de comprender lo que en la existencia no se comprende, es decir, de comprender el alma que existe como cuerpo. Más allá del dualismo cartesiano –o a través de él– la idea de una estética de la existencia se apoya sobre los presupuestos de la antropología paulina y agustiniana. El sí-mismo es, entonces, el «hombre interior» del que habla San Pablo: no ya la síntesis inmanentemente lograda del alma y del cuerpo, sino una modalidad de existencia *puesta* entre lo incomprensible –que es a la vez el alma y el cuerpo– y la potencia de comprensión que, en sentido cristiano, se confunde con la divinidad. Es justamente como algo «puesto por otro» (SKS 11, pág. 129) que ese hombre interior, el yo o el sí-mismo, «se renueva de día en día» (2 Corintios 4:16).

Hemos dejado en claro desde el comienzo que las ambigüedades de la estética de Kierkegaard nos interesan aquí por dos razones diferentes. Por una parte, la descripción de la así llamada «existencia estética» aparece inicialmente ligada a la posibilidad de la desesperación, es decir, de la desarmonía del sí mismo. Por otra parte, la estructura del sí mismo como autorrelación define el criterio fundamental de valoración del arte. Es con respecto a la exigencia del sí-mismo en tanto «interioridad sin objeto» que Kierkegaard muestra, como ha sugerido Adorno (1966, pág. 243), una marcada «hostilidad hacia el arte». El arte en general buscaría desesperadamente realizar su síntesis en el espacio en que el espíritu debería realizar la suya: entre lo finito y lo infinito, entre la temporalidad y la eternidad, entre la necesidad y la libertad. El arte con respecto al cual Kierkegaard se muestra «hostil» es ante todo aquel que no ha comprendido la imposibilidad de realizar plenamente la síntesis del sí-mismo en el ámbito de la carne, el arte que invita a «vivir» de manera puramente artística. Kierkegaard, como Hegel antes que él, alude en este caso a la literatura romántica. Pero el alcance de dicha hostilidad va más allá de la referencia a la poesía o la literatura como forma particular del arte. En última instancia, la crítica kierkegaardiana está dirigida a la tentativa de comprender estéticamente la vida ética y religiosa. Esta crítica está indudablemente determinada por una visión ética de la existencia, no en el sentido (moral) de una condena de la vida poética como si se tratase de un mal, sino en el sentido de que el vivir de manera poética es en sí mismo una imposibilidad o una ilusión. En rigor, no hay nada que merezca llamarse «vivir poéticamente», sino solo un *querer-vivir poéticamente*, «querer» que solo subsiste como expresión de un deseo incumplido. El fracaso se muestra en el hecho de la existencia poética, lejos de poder identificarse con la existencia carnal, se caracteriza por habitar una especie de reino limítrofe, situado entre una vida anímico-sensible que no llega a poseerse a sí misma y una posible vida del espíritu que, para realizarse como tal, debería volverse «transparente» mediante la fe. En ese espacio de tensión, no vive –y por eso se dice también que el desesperado «no es capaz de morir»– sino que proyecta solamente posibilidades de vida que, de todas maneras, no le pertenecen. Su relación con las posibilidades de vida no es una relación de comprensión sino solo una relación de añoranza.

III

Cuando se afirma, entonces, que el hombre romántico vive poéticamente, lo que se describe es un vivir en la añoranza, añoranza que en su estructura misma delata que el sujeto ha dejado de ser inmediato para sí mismo. Hablar no ya de un ser inmediato, sino de un desesperado querer existir en la inmediatez, es dar por descontado que el ser sensible ha sido desbordado por una exigencia de espiritualidad, la exigencia de la reflexión. Por eso el tema del romanticismo no es la carne sino «la rehabilitación de la carne» (*cf.* SKS 1, pág. 321 / ESK 1, pág. 307), la exigencia de recrear reflexivamente un mundo en el que la sensibilidad puramente carnal sería de nuevo posible.

A decir verdad, solo un sujeto identificado con su propio deseo podría sustraerse a las exigencias de la reflexión: es el caso del Don Juan en su versión musical. En su tesis *Sobre el concepto de ironía*, Kierkegaard ya nos ha hecho notar que el artista moderno, y ello de manera cada vez más evidente, «*no* permanece en la posición *inmediata* de la genialidad» (SKS 1, pág. 353 / ESK 1, pág. 338). En su ensayo sobre «El erotismo musical» y a partir del *Don Giovanni* de Mozart, el esteta de *O lo uno o lo otro* investiga bajo qué condiciones el arte puede dar cuenta de esa posición inmediata de la genialidad, la posición de un deseo sin reflexión. Don Juan no añora, no anhela, no desea, sino que *es* deseo. No se limita a contemplar sus posibilidades de vida –posibilidades que asumen siempre una forma femenina: Doña Elvira, Zerlina, etc.–, sino que las lleva victoriosamente hacia sí –las *se-duce* al reducirlas a su propio e inalterable estado de ánimo. Don Juan «debe siempre pensarse como absolutamente victorioso», su deseo es ya cumplimiento del deseo: «Verla y amarla son lo mismo» (SKS 2, pág. 99 / ESK 2, pág. 114). Esto es posible solo porque Don Juan no es un sujeto sino una fuerza. No se propone relacionarse con su propia existencia. *No es un sí mismo ni intenta serlo.*

La pregunta que debemos plantearnos en este punto es la siguiente: ¿de qué manera esta pura pasión sensual es recogida en la forma dramática de la ópera? ¿De qué manera *el erotismo* se transforma en contenido estético? Diríase que Don Juan, para que el espectador o el crítico del arte puedan contemplarlo y comprender su posición en la existencia, debería aparecer dramáticamente opuesto a la figura del Comendador. Don Juan y el Comendador constituyen respectivamente, en la última escena de la ópera de Mozart, la afirmación musical de la sensualidad y la negación de la sensualidad por el espíritu, de tal manera que la única mediación entre ellas es la mediación dramática. Pero tampoco en este caso Don Juan puede mostrarse como sujeto o como un sí mismo. El Comendador invita a Don Juan a arrepentirse, y ese arrepentimiento, si realmente tuviera lugar, sería ya una relación de existencia. Puesto que esa relación no se da, la fuerza de la sensualidad se desvanece en su propio medio, que es el de la música.

Si la reelaboración de la leyenda de Don Juan en el *Don Giovanni* de Mozart ocupa un lugar de privilegio en la teoría kierkegaardiana del arte, es porque la crítica del «vivir poético» –la crítica de la desesperación– no parece afectar a la figura de Don Juan. A diferencia de la

añoranza o del querer-vivir poético, la vida sensual del seductor *no fracasa*, al menos no dentro de los límites formales que ella misma establece. Si esa vida cesa en los momentos finales de la ópera, es solo porque la forma musical choca entonces con la forma visible y tangible –escultural– de la presencia del Comendador. Podría añadirse que dicha forma, además, no es ya meramente «vida» sino, tal como se lee en el ensayo sobre Don Juan, «reproducción de la vida», un «fantasma» de la misma (SKS 2, pág. 115 / ESK 2, pág. 130). En efecto, «reproducción» [*Reproduktion*] no significa en este caso representación o imitación sino espectro o simulacro, y ello se comprende cuando se tiene en cuenta que el personaje que ahora retorna como un fantasma ha muerto al comienzo de la ópera. Antes de que se produzca ese retorno, no hay, en el sentido más estricto del término, posibilidad de desesperación. El interés de Kierkegaard en *Don Giovanni* se funda en el hecho de que Mozart habría sido capaz de hacer resaltar el elemento puramente musical de Don Juan, haciendo que el drama en su totalidad gire en torno a él. Pero por ese mismo motivo cabe observar que la concepción del arte esbozada en este ensayo de Kierkegaard no pertenece como tal a una «estética», sino que se trata más bien de una *erótica*. El «contenido» de la pieza, la genialidad sensual, exige específicamente este enfoque, y su mayor desafío consistirá en que el autor del ensayo no podrá asumir la posición del crítico desinteresado: solo un «enamorado» podrá hablar de esta ópera en el apasionado lenguaje del elogio. Y el tema del ensayo, o, dicho más exactamente, lo elogiado en él, es de manera indiscernible el compositor (Mozart), la obra (*Don Giovanni*), el personaje (Don Juan) y aquello que este encarna (la genialidad sensual). El escrito sobre «El erotismo musical» no contiene, por tanto, una teoría de la música como arte particular que hallaría su puesto dentro de un sistema estético, sino un elogio de la musicalidad como dimensión no-estética del arte. Don Juan representa aquello que, en su origen, no es todavía arte sino vida. El autor del ensayo –que es el esteta en la función paradójica del crítico apasionado– intenta señalar de este modo el trasfondo de inmediatez al que es preciso remontarse para poder comprender el acto creativo, y del que el arte y la crítica modernos, dado el giro irónico que las caracteriza, se han distanciado irremediablemente. Pero se trata solo de un trasfondo, en el sentido de que solamente es posible señalarlo como la presuposición del personaje de Don Juan, que en determinados contextos narrativos es la expresión individual del erotismo.

Vale decir que Don Juan es tomado a la vez como personaje y como expresión de la idea de la pasión sensual, idea que en su núcleo esencial no puede expresarse de manera lingüística ni de manera plástica. Por un lado, el medio lingüístico, dado su «carácter mediado y reflexivo», supondría la reducción de esa idea a «determinaciones éticas» (SKS 2, pág. 71 / ESK 2, pág. 88). Por otro lado,

> no se la puede exhibir en la escultura, pues es de suyo una especie de determinación de la interioridad; no se la puede pintar, pues no cabe percibirla en contornos determinados, es una fuerza, un clima, impaciencia, pasión, etc., y ello en todo su lirismo, de tal manera, sin embargo, que no consiste en un solo momento sino en una sucesión de momentos, pues si consistiera en un solo momento cabría retratarla o pintarla (SKS 2, pág. 64 / ESK 2, pág. 81).

En estricta contraposición a la escultura y a la pintura, se indican aquí dos características fundamentales de la genialidad sensual: se trata de una *fuerza*, y se trata además de algo *interior*. En su calidad de fuerza, la genialidad sensual es un principio irreductible a la subjetividad individualizada según el criterio de la forma bella. La escultura, paradigma del arte griego, sometería esa fuerza al reposo de la expresión anímica: «En el helenismo, la sensualidad se encontraba dominada en la bella individualidad» y, en realidad, ni siquiera estaba puesta «como principio» (SKS 2, pág. 69 / ESK 2, pág. 86). Y esa fuerza es una fuerza interior, aun cuando en realidad no haya todavía un sujeto. Su interioridad es la interioridad del deseo, la interioridad vacía «hacia» la cual Don Juan atrae a la mujer seducida, por más que él mismo no esté allí esperándola. El arte más apto para la expresión de esa fuerza interior sería la música, puesto que esta implica justamente el misterio de una interioridad sin sujeto, es decir, sin la forma bella de la subjetividad y sin el significado ético de la relación de existencia.

Pero para que el arte, a través de algo que no es la forma bella, pueda dar cuenta de algo que no es un significado, es preciso que apele a otro tipo de relación expresiva. Puesto que la genialidad es una fuerza, esta solo se muestra cuando es *representada*. Kierkegaard utiliza aquí el término *representación* [*Repræsentation*] en un sentido específico. No se trata de la relación de significación o de referencia del signo a un objeto o a una idea, sino de la concentración de una fuerza en una figura individual: «En la relación representativa, toda la fuerza está concentrada en un solo individuo, y los individuos particulares participan de ella en cuanto participan de sus movimientos particulares» (SKS 1, pág. 70 / ESK 1, pág. 87). Esto no contradice lo señalado anteriormente con respecto a la irreductibilidad de la genialidad sensual a la «bella individualidad», puesto que el individuo que representa la sensualidad no lo hace según el principio de la forma bella. El universo artístico al que este tipo de expresión pertenece no es el universo griego, centrado en la noción la belleza, sino el del arte cristiano: «La idea de representación fue introducida en el mundo por el cristianismo» (SKS 1, pág. 71 / ESK 1, pág. 87). De ahí la posible analogía entre la relación de representación y la relación de la encarnación, puesto que ambas suponen la noción de espíritu; la misma noción que, según hemos visto en nuestra exposición del tema de la desesperación, indica la exigencia o la búsqueda de la unicidad del sí mismo. Kierkegaard insiste en que es el espíritu el que, en el universo cristiano, *excluye* la sensualidad y, al excluirla, la *pone* como principio.

Nótese que, en este contexto, Kierkegaard opera con tres categorías distintas: 1) la bella individualidad; 2) la encarnación de la divinidad en un individuo que, dado su carácter divino es más que un individuo; 3) la individualidad del personaje representativo. Pero el texto del ensayo sobre «El erotismo musical» muestra también que se trata de tres concepciones del amor o, más precisamente, de tres maneras de comprender la posibilidad de una expresión individual de la pasión. En el universo griego, «el amor estaba presente en

todas partes como momento y momentáneamente en la bella individualidad», sin que el poder universal del amor se hiciera manifiesto en ninguna parte. Ni siquiera Eros, el así llamado dios del amor, representa individualmente ese poder. En la teología cristiana, la encarnación es la expresión del amor divino entendido como amor espiritual. Finalmente, si bien Kierkegaard no desarrolla este punto, puede decirse que el arte basado en la relación representativa pone en escena el amor sensual como aquello que resiste la exigencia del amor espiritual. Este es el arte que se califica como «cristiano», como cuando se dice, por ejemplo, que la música es «un arte cristiano, o más bien [...] el arte que el cristianismo pone al excluirlo de sí» (SKS 1, pág. 71 / ESK 1, pág. 88).

IV

La estructura de esta *exclusión* de la sensualidad en el ámbito del cristianismo es mencionada también, si bien en otros términos, en pasajes en los que Kierkegaard no se refiere a la música. Así, según el tratado *Sobre el concepto de ironía*: «Con el espíritu, el cristianismo ha sembrado la discordia entre la carne y el espíritu, y es preciso que el espíritu niegue la carne, o bien que la carne niegue el espíritu. Esto último es lo que busca el romanticismo» (SKS 1, pág. 323 y sig. / ESK 1, pág. 309). El ya discutido intento por «vivir de manera poética» depende de una tal negación del espíritu por la carne. Cuando se lo lee a la luz de esta caracterización del romanticismo, el ensayo sobre «El erotismo musical» muestra que la sensualidad es considerada de un modo diferente. *Musical* es la sensualidad que el espíritu «pone» en su negación. Esto se entiende a partir de lo que Kierkegaard había observado ya en su libro sobre la ironía: al producir un desacuerdo entre la carne y el espíritu, «el cristianismo *no aniquila en modo alguno* la sensualidad» (SKS 1, pág. 324 nota / ESK 1, pág. 309 nota). Antes bien, el cristianismo propone la reinterpretación de lo sensual. Pero lo importante –y esta es la tesis del ensayo sobre Mozart– es que solo la forma musical puede expresar artísticamente esa sensualidad reinterpretada. En su esfuerzo por rescatar la sensualidad y «rehabilitar» la carne, el romanticismo abandona el dinamismo musical del que brota la obra de arte y, de esta manera, tiende a reproducir el reposo de la forma plástica. De allí la mirada nostálgica que el romanticismo dirige al arte griego, cuyo punto culminante es la escultura. Pero la voluntad de retornar a la quietud y al sosiego del helenismo estaría llamada al fracaso. Lo que el romanticismo busca es la sensualidad en su independencia con respecto al espíritu y, así, «la diferencia con respecto al helenismo es que, en el goce de la carne, [el romanticismo] goza asimismo de la negación del espíritu» (SKS 1, pág. 324 / ESK 1, pág. 309).

En su lectura de la novela *Lucinde* de Friedrich von Schlegel, Kierkegaard parece decirnos que el estado de reposo producido por la literatura romántica es el que corresponde al aburrimiento y, en el límite, a la muerte. El tedio y la pereza de ciertos personajes de

Schlegel son algo así como un preludio al reposo de la muerte, reposo simbolizado por la presencia de obras pictóricas y escultóricas. Tal como Kierkegaard observa en el caso del personaje de Lisette:

> Su tocador era sencillo, desprovisto de los muebles habituales, con solo dos grandes y costosos espejos a los lados y, entre estos, espléndidas pinturas de Correggio y Tiziano. En lugar de sillas, auténticas alfombras orientales y algunos grupos de mármol de media estatura. Allí solía pasar días enteros, sentada a la turca, sola, *las manos ociosas sobre el regazo*... [...] Ahí está, pues, sentada en ese magnífico cuarto, sin conservar otra *conciencia* que la conciencia externa que los dos grandes espejos despliegan al reflejar su imagen desde los lados, *perdida* para sí misma. Por eso solía hablar de sí misma llamándose «Lisette», y por eso decía a menudo que, de saber escribir, escribiría su historia *como si* se tratase de *otra persona,* prefiriendo más que nada hablar de sí misma en tercera persona (SKS 1, pág. 328 y sig. / ESK 1, pág. 314).

Lisette contempla su imagen reflejada, y en este sentido solo puede contemplar su propia existencia como algo que concluye en el instante de la contemplación. El goce romántico sería el de la negación de la vida del espíritu, el goce puramente contemplativo de la forma muerta. Kierkegaard mismo, a través de la pluma del esteta, juega con esta idea en los escritos en los que se dirige a un público de muertos, la «comunidad de difuntos» de la primera parte de *O lo uno o lo otro*. En otro de los ensayos del libro, el personaje que recibe el nombre de «El más desdichado», un muerto que ni siquiera está presente como cuerpo en su tumba, es la expresión de la desesperación en su grado extremo.[1] Esa alegoría de la desdicha infinita es el contraejemplo que Kierkegaard opone a la ilusión romántica de un retorno a la *Heiterkeit* o ingenuidad griega.

La aspiración a la forma plástica como paradigma del arte implica que la estética romántica, tal como Kierkegaard la entiende, descuida lo que él ha caracterizado como la «relación representativa», la expresión de una fuerza en un individuo. Solo ese tipo de relación permitiría verdaderamente señalar la existencia del individuo como sitio de una pasión reacia a la contemplación. Si Kierkegaard asocia la relación representativa al medio musical, es tal vez porque este brinda la posibilidad de remitir la multiplicidad de los sonidos a un tono fundamental, tanto en la armonía como en la disonancia. Este mismo principio explica el interés que Kierkegaard deposita, en general, en la descripción de los *personajes* dentro de la obra, sea esta una obra musical en sentido estricto, una obra literaria o incluso un escrito religioso. El estudio de la figura de Abraham es un ejemplo saliente de esta concepción y de la práctica artística que Kierkegaard propone a partir de ella. El autor de *Temor y temblor,* aun cuando pueda caracterizárselo como poeta, no hace otra cosa que remitirnos al punto en el que una cierta pasión –la fe– habría tenido su nacimiento. Al hacerlo, busca identificar la entonación fundamental de la vida del personaje, es decir, presta resonancia a las posibilidades de esa vida. Por eso el «elogio de Abraham» es precedido por una sección a la que Kierkegaard da el nombre de *Stemning* (entonación o *Stimmung*) (SKS 4, págs. 105 y sigs.), y en la que define la tonalidad de la pieza a partir de cuatro fragmentos sucesivos, como si se tratara de crear un acorde o de afinar las cuatro cuerdas de un instrumento musical. También en este caso, su «arte» coincide con una psicología de los

personajes. Si su teoría del arte responde a lo que podría llamarse una estética de la idea o del contenido –el análisis de los procedimientos formales pasa a un segundo plano–,[2] es solo porque dicha idea debe aparecer siempre encarnada en una subjetividad situada frente a diferentes posibilidades de vida.

El sufrimiento de Abraham, de hecho, no debe retratarse, no debe ser objeto de una literatura que tiende a la forma plástica. Kierkegaard aplica un criterio semejante a la comunicación religiosa en general. La exclusión de la dimensión plástica del arte se basa en la concepción del arte como vehículo de comunicación ética y ético-religiosa. Así lo muestra Kierkegaard en uno de sus escritos más maduros, la *Ejercitación del cristianismo*:

> La predicación cristiana se ha convertido hoy en día principalmente en «observación»: «observemos en esta ocasión», «invito a mis oyentes a observar», «el objeto de observación es», etc., etc. Pero la observación puede implicar, en un sentido, acercarse mucho a algo, a aquello que se quiere observar, y, en otro sentido, mantenerse muy alejado, infinitamente lejos, y ello en sentido personal. [...] Esto significa que, mediante la observación, penetro en el objeto (me vuelvo objetivo), pero salgo o me alejo de mí mismo (dejo de ser subjetivo) (SKS 12, pág. 227 y sig.).

Esto es tanto como afirmar que la desesperación ha comenzado a afectar al arte de la predicación, desnaturalizándola como acto de comunicación religiosa. De lo que se trata aquí es de distinguir dos vías de acceso a la verdad cristiana: por un lado, la del *seguidor* del ejemplo de Cristo, y por otro, la de su *admirador*. El primero es aquel que «*es* o se esfuerza por *ser* aquello que admira», mientras que el segundo es aquel que «se queda personalmente fuera y, de manera consciente o inconsciente, no se da cuenta de que lo admirado encierra una exigencia para él, la de ser o la de esforzarse por ser lo que admira» (SKS 12, pág. 234). Como se indica en el mismo texto:

> Solo el «seguidor» es el verdadero cristiano. El «admirador» incurre en realidad en una relación pagana con el cristianismo; y así fue también como la admiración engendró un nuevo paganismo dentro de la cristiandad: el arte cristiano. [...] Suele decirse que es inconcebible la calma con la que un asesino se sienta a afilar el cuchillo con el que matará a otro ser humano. Y es cierto que es inconcebible. Pero en realidad no alcanzo tampoco a concebir de dónde sacó el artista la calma, tanto como no concibo la calma con la que un artista se sienta año tras año dedicado al trabajo de pintar a Cristo (SKS 12, pág. 246 y sigs.).

No es de extrañar que un filósofo como Adorno haya reparado precisamente en estos pasajes, interpretándolos como una «última repuesta» de Kierkegaard «a la dialéctica de la apariencia», como expresión de «la nostalgia del presente sin apariencia» (Adorno, 1966, pág. 243). Pero el problema no es aquí el de la representación en general, ni el de la representación del sufrimiento de Cristo en particular, sino el de la distancia con respecto al sentido que la verdad cristiana puede tener para el así llamado «seguidor». El anatema contra el arte que Adorno, con razón, encuentra en este texto, se comprende a partir de una concepción del arte como expresión de la verdad y de la no-verdad de la existencia. Si el arte plástico constituye o puede constituir el extremo de la ilusión en sentido existencial, es acaso porque la imagen suprime la contradicción de finitud e infinitud sobre la que el espíritu construye su síntesis.

Lo que Kierkegaard sugiere en esas líneas de la *Ejercitación del cristianismo* tanto como en algunos de sus escritos «estéticos» no es en modo alguno el abandono de un cierto tipo de arte o de un cierto medio artístico como arte no-verdadero, meramente aparente e infiel a la verdad. De lo que se trata es más bien de indicar la posibilidad de una interpretación no-ya-estética del arte en consonancia con una interpretación no-ya-estética de la existencia en general. «Estética» en sentido estricto sería la interpretación en la que el contenido pasional del arte (y de la existencia en general) aparece constantemente tergiversado por la exigencia de la contemplación desinteresada, y en la que incluso la genialidad misma del acto creativo se comprende como genialidad irónica, como una capacidad creativa basada en la distancia con respecto a aquello que se retrata.

La crítica de la concepción estética –tanto del arte como de la existencia– supone sin duda el recurso a la terminología y al bagaje conceptual de aquella misma concepción que Kierkegaard critica, según la forma que esta había adoptado en su versión históricamente más próxima: la de la estética idealista y romántica. Lo que motiva esa crítica, sin embargo, es la tentativa de abrir un espacio para otro tipo de interpretación. Kierkegaard pensó que esa nueva interpretación dependía de la adopción de un punto de vista ético e incluso ético-religioso. Según la tradición de pensamiento en la que él mismo se apoya –que es tanto el de la filosofía hegeliana como el de la teología protestante–, serían justamente la ética y la religión cristiana las que permiten comprender la subjetividad como lugar de una escisión, como lugar de la verdad y de la no-verdad. Por lo que respecta al arte, la interpretación no-ya-estética de la misma implica ante todo la redefinición del sustrato pre-artístico de la creación (la pasión existencial que se manifiesta como genialidad inmediata) como un elemento marcado por la escisión en la que el sujeto ético y ético-religioso tendría su origen. Esto no supone en modo alguno una mirada religioso-moral sobre el arte, sino más bien el intento por descubrir en la obra de arte la huella de esa escisión, huella a partir de la cual el sujeto de la experiencia estética sería remitido a su propia condición ética de existencia.

1 El sepulcro vacío del más desdichado se presenta además como el punto hacia el que gravita nuestra cultura pese a su aparente fidelidad a los principios del cristianismo: «En los aledaños de aquel sepulcro vacío lo buscaremos, al famoso desdichado, seguros de encontrarlo, pues así como la nostalgia de los creyentes tiende al santo sepulcro, así también son atraídos los desdichados de Occidente por aquel sepulcro vacío y cada uno de ellos se satisface con la idea de haberle sido destinado» (SKS 2, pág. 214 / ESK 2, pág. 232).

2 *Cf.* SKS 2, pág. 58 / ESK 2, págs. 75 y sigs.: «Hubo una escuela estética que, al destacar de manera unilateral la importancia de la forma, no sin razón dio lugar al malentendido contrario al suyo. A veces me ha llamado la atención que dichos estetas hayan adherido sin más a la filosofía hegeliana, pues tanto el conocimiento de Hegel en general como de su estética en particular demuestra que este, en sentido estético, destaca sobre todo y de manera preponderante la importancia de la materia».

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. (1966). *Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt: Suhrkamp.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1977). *Lecciones de estética.* Buenos Aires: La Pléyade.
Henry, Michel (2000). *Incarnation: Une philosophie de la chair*. París: Seuil.
Kant, Immanuel (1974). *Kritik der Urteilskraft*, *Werkausgabe* (vol. X). Frankfurt: Suhrkamp.
Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.

Capítulo VI

Filmar la creencia: Kierkegaard y el cine

Laura Llevadot

¿Qué podría decirnos Kierkegaard de un arte que comenzó mucho después de él? ¿Acaso su estética señala ya de modo oblicuo en la dirección de este arte que tardaría en llegar a serlo? ¿Hay en Kierkegaard una teoría estética que permitiría pensar ese artículo de feria, ese juguete filosófico que acabará por contravenir la concepción misma de lo que el arte es? Si es cierto, como afirma Benjamin, que ante la aparición de una nueva técnica resulta inútil preguntarse acerca de su esencia artística, si de lo que se trata, por el contrario, es de pensar el modo como dicha técnica afecta a la vieja noción de arte y la modifica (Benjamin, 2008, pág. 50), entonces sin duda Kierkegaard no podría poseer las herramientas necesarias para ensayar su desciframiento, pues no le estaban aún destinadas. Y sin embargo... hay algo en sus textos que apunta a una cierta comprensión de lo cinematográfico, algo que hizo a Deleuze y Guattari ver en él a un «precursor del cine» (Deleuze y Guattari, 1994, pág. 282). Tratar de vislumbrar este algo es, así, lo que cabría proponerse: sugerir una mirada sobre Kierkegaard como precursor oscuro de lo cinematográfico. Habrá que recordar entonces que frente a Edison, quien bautizó como *vitascope* al aparato de proyección, como si lo que este invento procurara fuese una «visión (pura) de la vida», los hermanos Lumière prefirieron dotar a esta magnífica invención con el nombre de *cinematógrafo*, «escritura del movimiento» (Oubiña, 2009, pág. 48), en un gesto altamente kierkegaardiano que sin duda debió pasarles desapercibido.

I

Si bien es cierto que la imagen recibe en Kierkegaard un tratamiento parco, que su modelo estético tiende siempre a enaltecer lo musical sobre lo visual en virtud de su presunta afinidad con la interioridad del sujeto, aun si el iconoclasta que hay todavía en Kierkegaard rechazará lo que de aparente, ilusorio y estático mora en la imagen (SKS, 2, pág. 64 / ESK 2, pág. 81), no hay que olvidar que el cine aporta algo a las artes visuales de lo que carecían tanto la pintura como posteriormente la fotografía, y ese algo que acerca peligrosamente la imagen a la música es el movimiento. Cabe suponer entonces que a un filósofo como Kierkegaard para quien el movimiento, la *kinesis*, resulta un problema fundamental, el problema radical de la existencia y del pensamiento, la aparición del cinematógrafo no le hubiese pasado desapercibida. Quien desechó la filosofía hegeliana por «no hacer ningún movimiento», por «limitarse a hablar de eliminaciones y superaciones» (SKS, 4, págs. 56-57) sin realizar una verdadera *kinesis*, quien se vio impelido a pensar la repetición con un nuevo término danés, *Gjentagelsen*, para tratar de cifrar un movimiento trascendente que no debía

confundirse ni con el movimiento lógico del pensamiento especulativo ni con el mero devenir (SKS, 4, pág. 25), quien entendió que el movimiento debía ser pensado en términos existenciales y no solo físicos, debió trazar en su aventura textual algunas huellas que puedan servirnos hoy para pensar el cine, para tratar de comprender lo que está en juego en esa imagen movimiento que pronto vendrá a ser reemplazada por la imagen tiempo.

«Yo solo miro los movimientos», sanciona Johannes de Silentio en *Temor y temblor*, y con ello viene a desplazar cualquier clasificación estática, cualquier tipo de categorización que se establezca en virtud de las estructuras, los grupos sociales, las ideologías. Lo único que importa a De Silentio son los movimientos existenciales –tanto si son los de un rey como los de una criada, los de un proletario o un burgués–, y en concreto, de modo fundamental, ese insólito movimiento de desterritorialización que es el movimiento de la fe, el movimiento absoluto, más grande aún que el movimiento infinito de la resignación, porque, a diferencia de este, el movimiento de la creencia lo recobra todo. Lo que a Kierkegaard le interesa de la conducta humana es menos la psicología que explica las razones de una acción cuanto los movimientos inauditos que un ser humano es capaz de realizar aun a pesar de su particular configuración psicológica. Cierto es que en Kierkegaard el análisis psicológico, como ciencia irónica, pesa sobre la conducta que trata de describir: «Cuanto más egoísta sea Inés, tanto más fácil le será al Tritón seducirla» (SKS, 4, pág. 186), pero si alguno de los personajes poético-reales que Kierkegaard pone en funcionamiento le arrebatan su atención es por la borradura de la determinación, tanto subjetiva como objetiva, que el movimiento genera. Así, el caballero de la fe «parece un burgués», y Abraham *parece* un loco, el joven hombre de *La repetición parece* un enamorado, y su observador irónico *parece* un bondadoso confesor, y no es que no lo sean, solo que por debajo de su aparecer subyacen fuerzas irreconocibles, movimientos que «van por dentro», entre la piel y no se sabe qué, y hay que ser muy buen «observador» para poder captarlos y advertir de qué modo el burgués, el loco, el enamorado desaparecen tras la estela del movimiento existencial. Lo relevante es que también el cine, al menos un cierto cine interesado por el devenir, por aquello que de valioso puede haber en la existencia, miró un día los movimientos, y aún hoy algunos filmes pertinaces se obstinan en captarlos. La relación de Kierkegaard con el cine no hay que buscarla entonces del lado de su teoría estética, ni siquiera en los meandros de su crítica teatral, sino atendiendo a aquello que su filosofía tiene en común con el cine, su preocupación por el movimiento, en primera instancia, y en especial su modo de hacerle lugar. Es en la forma misma de su texto, en el modo kierkegaardiano de hacer el movimiento ensayando nuevos modos de expresión para la filosofía, que este se acerca al cine de forma reveladora: «Uno de sus recursos es introducir en su meditación algo que al lector le es difícil identificar formalmente: ¿se trata de un ejemplo, del fragmento de un diario íntimo o de un cuento, una anécdota, un melodrama, etc...? [...] En *Temor y temblor* es el cuento de «Agnés y el Tritón» como un dibujo animado, del que Kierkegaard da varias

versiones. Pero el lector moderno quizá tenga una manera de dar un nombre a estos pasajes insólitos: en cada caso se trataba ya de una especie de guion, de una auténtica sinopsis, lo que de este modo aparecía por primera vez en la filosofía y en la teología» (Deleuze, 1994, pág. 169). Al lector de Kierkegaard se le multiplican los ejemplos, a las versiones de «Agnés y el Tritón» hay que añadirle las versiones paradigmáticas de Abraham que ocupan los «Preludios y variaciones» de *Temor y temblor*, así como algunos de sus *Papeles*; las repeticiones y variaciones de la historia de amor de *La repetición*, primero en «In vino veritas», después en «Culpable, no-culpable», y tantas otras. Cada repetición, cada variación, es la sinopsis de un movimiento posible. Permaneciendo todo igual, cada variación explica algo diferente que ocurre en el interior de los personajes, en su manera de sentir y de pensarse, aun si la historia es la misma y los hechos aparentemente se repiten tal cual. Incluso cuando en el ámbito de los hechos no pasa nada, grandes acontecimientos se suceden en el alma de sus personajes. Este es el modo kierkegaardiano de hacer visible lo invisible, de percibir lo imperceptible, y de esta forma producir una modificación en la percepción del lector. «Cambiar la percepción» (Deleuze, 1994, pág. 283): ¿y qué otra cosa harían la filosofía y el cine sino dar a ver lo imperceptible?, ¿qué les justificaría a ambos sino su capacidad para modificar nuestro modo normalizado de percibir y pensarnos, de establecer en nosotros mismos aquello que debe ser vivido, lo que dignifica y hace valioso, o por el contrario, arruina el vivir?

II

Hay dos cuestiones fundamentales que vinculan a Kierkegaard con el cine: la creencia y la crítica al concepto de ideología. Dreyer, Rossellini, Bresson, Bergman, Tarkowsky, Lars von Trier..., insólitos cineastas empeñados en filmar la creencia dan cuenta del vínculo estructural que parece haber entre esta y el cine. Aun si inicialmente el cine fue un objeto de feria, pronto se descubrió su dimensión de máquina de pensamiento. Con Einsenstein, con Vertov, el cine se abrió a la esperanza revolucionaria. La máquina cinematográfica, gracias al realismo de sus imágenes y al arte del montaje, parecía poseer la capacidad de hacer pensar, de despertar en la conciencia de los hombres aletargados por el trabajo cotidiano el anhelo no-ideológico de una sociedad más justa en la que el sufrimiento no fuera la contrapartida necesaria de la producción de riqueza. Frente a este deseo se irguió sin embargo, de forma mucho más exitosa, la gran «fábrica de sueños». Fábrica porque en ella se reproducía toda la división del trabajo que el resultado encubría; de sueños, porque ofrecía al espectador aquello que en la realidad este no podía encontrar: el final feliz, el glamur, la simplicidad del relato, el musical, compensando así la sordidez de lo real en la que se desarrollaba la vida. Entretenerse fue la consigna bajo la que se llenaron las salas de cine haciendo justicia a su origen mágico. Justo aquello que la literatura había abandonado hacía tiempo, las funciones

tradicionales del arte narrativo, regresaba con más fuerza e impacto que nunca en este nuevo arte del espectáculo (Rancière, 2012, pág. 18). Desde esta perspectiva el cine cumplía su función ideológica, la de sueño compensatorio de una realidad material invivible, la de la vieja máquina de sombras en el interior de la caverna platónica. «Como si el *sueño* redimiera a la *fábrica*» (Bayon, 2011, pág. 13). Sin embargo, no es seguro que el concepto de ideología sirva para pensar ni la esencia del cine ni su historia. Cuando Rancière afirma que «el cine pertenece al régimen estético del arte» (2012, pág. 14) señala ya esa imposibilidad de distinguir en el seno mismo de la imagen cinematográfica entre lo real y lo imaginario, lo activo y lo pasivo, las bellas artes y las artes mecánicas, o lo que es lo mismo, entre el arte y la técnica. «Arte de masas» señala menos para Rancière un oxímoron que la aparición de un arte que rebasa la división y el reparto injusto de lo sensible, indica antes bien la superación del viejo esquema del régimen ético del arte, aquel que oponía el develamiento de la verdad frente a la ilusión. Sin embargo, habría que establecer una distinción que Rancière pasa por alto o que, de hecho, tiende a igualar. Una cosa es pensar que el cine tiene la capacidad de mostrar lo real en virtud de la composición de planos a través del montaje, ilusión realista que interesó especialmente a Eisenstein, incluso y sobre todo cuando compara la esencia del cine con el arte japonés del kabuki o con su lengua ideogramática. Otra cosa, sin embargo, es considerar el cine como una nueva lengua de la sensación, no solo capaz de reconstruir la vieja narración y sus previsibles historias de amor y aventuras, sino como máquina apta para hacer sentir, para hacer percibir lo imperceptible, posición deleuziana que Rancière parece querer combatir (2005, págs. 129-146). A esta capacidad se refería Benjamin en su bello texto cuando escribía: «Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralentí el movimiento [...] Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara que la que habla al ojo» (Benjamin, 2008, pág. 77). No se trata aquí únicamente del «inconsciente óptico» que el cine nos descubre, sino también de su potencia para hacer sentir, para hacernos emprender viajes entre los escombros de la representación narrativa, su extrema aptitud para demorarse en el lentísimo movimiento de una pluma al caer o de una mirada que reposa en un objeto fuera de campo. El cine hace ver otra naturaleza, que no es ni imaginaria ni más real. Los planos, el ralentí, la luz cinematográfica «aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia» (Benjamin, 2008, pág. 77) del mismo modo que las sinopsis kierkegaardianas, sus cartas e interludios, sus cuentos, sus sagaces retratos de las posturas del alma, aumentan la comprensión de nuestra existencia, de las elecciones y las dudas, de las emociones pendulares y las decisiones irreparables que la constituyen. Pero comprender el cine y la

filosofía de este modo exige renunciar al concepto de ideología, al platonismo que ve en el arte o en el espectáculo un instrumento perverso de dominación de las masas. De este modo el realismo que rige en la crítica a la ideología cede ante la necesidad de lo ilusorio de la que no es posible, ni deseable, pretender escapar. Esto es el régimen estético del arte al que el cine pertenece, antes que la presunta igualdad de la recepción. O más bien, la igualdad de la recepción a la que apunta Rancière depende de este carácter esencialmente ilusorio del cine y la filosofía. Cuando en la *Apostilla* Kierkegaard pretende que la comunicación ética solo puede darse en la forma de la posibilidad poética (SKS, 7, pág. 328), cuando *O lo uno o lo otro* muestra que la ética es impotente para mostrar la realidad, cuando en su propia práctica textual Kierkegaard recurre a todos los recursos de lo poético y lo imaginario para pensar la existencia, con ello da cuenta de su pertenencia a ese régimen estético del que el cine es máximo exponente, el reparto de una sensibilidad para la que lo verdadero y lo real no se yerguen en criterio ontológico, y en el que el valor de cualquier obra radica en su capacidad para «reconfigurar el paisaje de lo perceptible». El *disenso* con el sentido común es solo una consecuencia de este planteamiento. Quizás el cine dejó de despertar conciencias, pero lo que es seguro es que con Dreyer, Tarkowsky, Lars von Trier... no cesó de modificar percepciones.

III

Hacer perceptible la creencia como movimiento existencial será una de las tareas del cine moderno. *Ordet*, de Dreyer, *Sacrificio*, de Tarkowsky, *Europa 51*, de Rossellini, y tantas otras... dan buena cuenta de ello. Hay que preguntarse por qué cada una de estas acometidas cinematográficas de la creencia exige una experimentación formal sin precedentes. En un texto, hoy ya en extremo celebrado por la bibliografía secundaria, Kierkegaard ofrece la respuesta. Se trata de las *Lecciones sobre la comunicación ética y ético-religiosa*. Allí distingue Kierkegaard entre la «comunicación de saber» y la «comunicación de capacidad». La primera es aquella que trata de transmitir un contenido objetivo, un «qué», un sentido a interiorizar y reproducir, avalado por la autoridad de un maestro encargado de la transmisión. Es la comunicación bien clásica de la relación pedagógica, aquella que también Rancière señalaba como una relación de dominación, consistente sobre todo en demostrar al discípulo que todavía no sabe, en afianzar su posición de ignorancia y su necesidad de la clase magistral. Pero hay también una «comunicación de capacidad» consistente en la transmisión de un «saber hacer», una *tecne*, un *cómo* antes que un *qué*. La comunicación estética pertenecería a esta categoría, pero también la ética y la ético-religiosa compartirían con la estética este carácter hermético de la comunicación, aquel por el cual el maestro se ve impedido de decir el sentido, porque es justo el sentido lo que debe ser adquirido por el discípulo con el fin que devenga valioso *para él*. Devenir capaz de generar un sentido sería entonces el fin último

de la comunicación de capacidad. Sabemos que Kierkegaard configuró buena parte de su obra, si no toda, en los términos de esta comunicación indirecta porque lo que quería transmitir no era un saber sino un hacer: la capacidad de creer.

Pero ¿en qué consiste exactamente la comunicación indirecta? Si seguimos a Kierkegaard, este tipo de comunicación, que es la necesaria en la transmisión de cuestiones existenciales, requiere que el maestro desaparezca: «El comunicador desaparece, por decirlo así, se convierte simplemente en servidor para ayudar al otro a devenir» (SKS, 27, pág. 429). Esto supone que la autoridad de la voz narrativa que dirige el relato o el argumento se desvanece. No hay ya una autoridad que ostente el sentido y, por lo tanto, tampoco permanece un receptor que deba comprenderlo y reproducirlo. La comunicación indirecta supone la quiebra del sentido, por eso hace «las interpretaciones contrarias igualmente posibles» (SKS, 13, pág. 25), y en el lugar del sentido aparece la obra entendida como «ocasión» para que sea el lector o espectador quien genere aquello que la obra no da. La obra se configura entonces como ocasión para la emancipación, como quisiera Rancière, en la medida en que esta no dirige la comprensión del receptor. De ahí el uso de la pseudonimia y todos los recursos paraliterarios en Kierkegaard que tienen por función alejar la referencia al sentido y, con ello, establecer una distancia entre autor y lector. Sin embargo, es extremadamente difícil salir de la narración autoritaria, escabullir la representación, indicar un movimiento que no sea el movimiento representado por la historia o el argumento. Incluso grandes obras de arte contemporáneas, aún buena parte del gran cine de autor, tiende a reproducir la soberanía del sentido. En un breve texto de Roland Barthes, dedicado a Brecht y Einsenstein, se muestra cómo incluso estos dos grandes artistas tienden a generar en sus obras un sentido unívoco con la voluntad de suscitar su crítica (en Brecht) o bien su adhesión (Einsenstein), respondiendo ambos en cualquier caso a la vieja estética de Diderot que buscaba en la obra a la vez el placer y la enseñanza. Ambos presuponen la unidad y la soberanía de un sujeto que recorta el cuadro de la representación y da a ver lo que se tiene que contemplar y se debe comprender. Frente a esta deriva del arte menos sospechoso de ceder a las tentaciones del espectáculo y el mero divertimento, Barthes se preguntaba: «¿Cómo podría el arte dejar de ser metafísico, es decir: significativo, legible, representativo? ¿Fetichista? ¿Para cuándo la música, el texto?» (Barthes, 1986, pág. 100). Y resulta que siglo y medio antes Kierkegaard ya había ensayado una respuesta a esta pregunta, a esta cuestión que el cine contemporáneo volverá a retomar: «Este es el trabajo, esta la fatiga», dirá Godard. El descubrimiento de la comunicación indirecta fue para Kierkegaard el modo de dar a ver un movimiento existencial que la representación lógica o meramente narrativa no podía reproducir sin traicionarlo; el cine contemporáneo tendrá que descubrir su propio modo de dar a ver sin representar, y en la renuncia al montaje se abrirá la posibilidad de un «cine de mostraje», resuelto a enseñar los movimientos y el tiempo que el montaje, comunicación directa del arte cinematográfico, no podía más que encubrir.

IV

La magia del cine reside en la ilusión de continuidad. En 1920, Kuleshov hizo un experimento consistente en componer un primer plano del rostro de un autor seguido en cada ocasión de otros planos diversos (una mujer bella, un ataúd, un plato de sopa). Los espectadores estuvieron de acuerdo en que el actor expresaba en cada caso emociones diferentes: deseo, tristeza o hambre, en función del plano que seguía al del rostro, cuando en realidad se trataba en todas las ocasiones del mismo plano. Este experimento sirvió a Kuleshov para demostrar no solo el cambio de signo que iba a afectar a la interpretación ante la cámara, sino sobre todo la importancia decisiva del montaje. El experimento nos permite comprender que en el cine el sentido nunca recae en un plano aislado, como sería el caso de la pintura o la fotografía, sino en la composición de planos, en el encadenamiento cerrado de los planos que determina *a priori* el sentido del film. A partir de este momento, la definición del cine será la del arte capaz de componer fragmentos de realidad (en virtud de su herencia fotográfica) sobre un plano rectangular fijo (la pantalla) con ilusión de continuidad. Un uso convencional del montaje permitirá al espectador habituarse a una cierta sintaxis. Las convenciones visuales harán posible anticipar el sentido, de modo tal que, como ya advertía Benjamin, el espectador acabe por rechazar cualquier montaje que quiebre las leyes de la representación y no le permita fluir en la continuidad aparente de la narración que se le ofrece. Si a propósito de la aparición del arte cinematográfico Benjamin habla de una «estetización de la política» no es solo porque a partir de ahora el cine se convertirá en una gran máquina de propaganda, sino porque lo que se ha puesto en marcha de este modo es todo un aparato de percepción estandarizada que modificará y homogenizará la experiencia. El montaje cinematográfico tiende a sobrecodificar: «Compárese ahora el lienzo sobre el que se desarrolla la película con el lienzo que basa la pintura. Este último invita al espectador a la contemplación: ante él, este puede abandonarse al libre curso de las asociaciones. Ante la toma cinematográfica no puede. Tan pronto como su vista la ha captado, ha cambiado aquella, porque esta no puede ser fijada. Duhamel, que odia el cine y nada entiende de su significado pero sí bastante de su estructura, define esta concreta circunstancia mediante la siguiente anotación: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen mis propios pensamientos» (Benjamin, 2008, pág. 80). Muchos años más tarde, Roland Barthes retomará este motivo para justificar su preferencia por la fotografía frente al cine: «En el cine [...] la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad [...] el cine es simplemente normal, como la vida. Inmóvil, la fotografía vuelve de la presentación hacia la retención» (Barthes, 2009, págs. 102-103). El cine, en virtud del montaje, y a diferencia de las artes estáticas como la fotografía, piensa por nosotros. Lo que Barthes reivindicaba como la «pensatividad» de la fotografía, el hecho de que la imagen nos invite a pensar sin predeterminar el sentido de lo pensado, eso

justamente es lo que en el cine desaparece por motivos estructurales. Como la música, el film guía el alma del espectador en el fluir de su estructura sin dejar adivinar lo que tiene de composición, de ahí la afinidad entre el cine, la música, y el fascismo que Adorno ya denunciara (Adorno y Eisler, 2005). Si a ello añadimos que, en virtud de su alto coste de producción, el cine requiere de una distribución masiva, la estandarización a escala planetaria de la experiencia y la percepción está asegurada. Bajo el pretexto de ser un arte popular capaz de captar el movimiento, lo que el cine promueve en verdad es una percepción estandarizada y cerrada sobre sí misma que impide al espectador generar sentido, justo porque el sentido es lo que el falso movimiento del montaje ofrece como su regalo envenenado. El problema del cine, su vínculo esencial con el fascismo y el capitalismo, no se debe entonces al hecho de haberse vendido a la intriga y al guion industrializado. Hay algo estructural en él, la sobredeterminación del sentido en virtud del montaje, que permitió convertirlo en un instrumento de propaganda privilegiado, pero sobre todo, en un instrumento de configuración de las conciencias. Por ello, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, como advierte Deleuze, apareció un cine que trató de minimizar el montaje: un cine plano, un cine tiempo, un cine de mostraje, que en su vehemencia por dejar el sentido abierto hizo saltar por los aires la narración cinematográfica, desarticuló el montaje continuo y se propuso tan solo dar a ver. La clásica distinción entre cine de autor y cine comercial, entre realismo y fábrica de sueños, debe ser sustituida por aquella que afecta a la reflexión que el propio medio hizo acerca de su esencia técnica: el cine de mostraje se opondrá al cine de montaje, del mismo modo que Kierkegaard oponía la comunicación indirecta a la comunicación directa. Ni realismo ni denuncia de la ideología, lo que cabe oponer al autoritarismo es siempre la emancipación del sentido, es decir, la experiencia. Dreyer, Godard, Tarkowsky, Víctor Erice, entre tantos, dan cuenta de esta voluntad de mostrar lo que aún respira bajo los resquicios de la representación cinematográfica.

V

El cine se supo culpable. Godard lo explica en su *Histoire(s) du cinema* (1988) remitiéndose a la incapacidad del cine para filmar los campos de exterminio en el momento en que se produjeron, a su insistente mirar a otra parte. Pero no solo se limitó a rehuir la mirada; el cine contribuyó al auge del fascismo con Leni Riefenstahl tanto como a la propagación del capitalismo y a la aceptabilidad ciudadana de la guerra. Einsenstein no es menos culpable que Riefenstahl o Griffith, el cine de montaje de cualquier signo político sabía bien que su campo de batalla era la construcción y la inequivocidad del sentido. De ahí que el cine, al tomar conciencia de su potencial autoritario, se vincule de manera esencial con la creencia. Deleuze lo explica del siguiente modo: «Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza

de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo)» (Deleuze, 1987, pág. 230). Supimos de las consecuencias del adoctrinamiento, de la comunicación directa de verdades objetivas. Si la tarea del cine ya no pasa por la creación de la memoria colectiva, tal como fue el caso en Griffith y Einsenstein, si el pensamiento crítico ya no puede pretender mostrar la realidad que se esconde tras la ilusión cinematográfica haciendo uso de los mismos recursos técnicos de los que se sirve dicha ilusión, esto es, el montaje, entonces el cine ya no tiene que mostrar lo que el mundo es, si justo o injusto, sino el vínculo que establecemos con él. Filmar el vínculo con el mundo es filmar la creencia, filmar la brecha que se abre entre la duda y la decisión acerca de si vale o no vale la pena seguir viviendo en él. Esta es la pregunta y el experimento, esta es la tarea y la fatiga del cine (y la filosofía) cuando todo ha sido devastado y a ambos no les queda sino reconocer su infame colaboración en esta historia natural de la destrucción, el dominio y la violencia.

VI

Tomemos tres heroínas del cine contemporáneo, de ese del que Deleuze dice que aparece «cuando deja de ser malo». Tomemos tres films de estilos bien diferentes: la abstracción lírica de *Ordet* (1955), de Dreyer, el neorrealismo de *Europa 51* (1952), de Rossellini, la fusión Dogma de *Breaking de Waves* (1996), de Lars von Trier; tomemos a los personajes que encarnan Birgitte Federspiel, Ingrid Bergman y Emily Watson, respectivamente, y encendamos el foco kierkegaardiano para alumbrar su comprensión: «En este mundo vemos algunas veces, no sin gran dolor, cómo las penas se llevan a un hombre hasta la locura. Otras veces vemos, no sin admirarlo dentro de sus límites, cómo algunos hombres con una fuerza de voluntad enorme hacen frente a los reveses de la fortuna y salvan así su razón, aunque después de tantos golpes se los ve un poco extraños. Pero hay una cosa que me llena de pavor y me hace temblar hasta la médula, a saber: pensar que se pueda perder del todo la razón y con ella la finitud entera –cuyo agente de cambio es cabalmente la razón– y que entonces en virtud del absurdo se recupere justamente esa misma finitud recién perdida» (SKS, 4, pág. 131). ¿Cómo seguir viviendo después de la catástrofe? ¿Cómo seguir en la existencia cuando el vínculo con el mundo se ha roto definitivamente? Este era también el problema de Kierkegaard. Perder la razón y con ella el sentido sería, en verdad, lo más razonable. O tal vez endurecer la piel y dejar la herida interior al abrigo de toda mirada, aunque a los que optan por esta vía «se los ve un poco extraños», como si un pequeño ademán pudiese traicionarlos en cualquier momento y desatar la caída por la vertiginosa pendiente hacia la aniquilación. Y sin embargo, perder la razón y recobrarlo todo en la finitud es uno de esos movimientos existenciales que Kierkegaard dio a pensar y que el cine no pudo dejar de filmar. No podía hacerse siguiendo la narrativa clásica, los

convencionalismos del montaje, bajo condena de convertir un movimiento existencial en una historia para espectadores crédulos e infantilizados. Tomar en serio la creencia pudieron hacerlo escasos cineastas, como Dreyer, que en *Ordet*, «La palabra» (1955), supo recomponer el drama de la fe a través de la historia de un Job, un granjero rico y buen creyente, un hombre feliz enfrentado al fanatismo religioso de su vecino, el sastre sectario que cree en el sufrimiento como prueba de cristiandad. Pero es justo a este buen creyente feliz al que, como dice Kierkegaard, los reveses de la fortuna le pondrán a prueba. Ante su pasmo impotente, su hijo más joven se enamorará de la hija del sectario, mientras su hijo Nikol ha dejado de creer y la vida se le aparece vacía de sentido, y su tercer hijo, Johannes, se ha vuelto completamente loco y tomándose por la reencarnación de Cristo anda por los campos proclamando la que cree ser la palabra de Dios. Solo Inger, su nuera, esposa de Nikol, mantiene el equilibrio y la esperanza en una casa en la que todo se tambalea. Solo ella parece creer de veras, creer para la vida. Y sin embargo, a punto ya de dar a luz, muere. La fortuna atesta sus golpes dobles, lo devasta todo, el mundo se hunde revelando lo que tenía de ilusorio y fantasmático. Ante la muerte de Inger, Dreyer da cuenta de todas las posiciones existenciales posibles, la del cura que en un gesto de resignación leibiniziana cree consolar a los familiares con el pensamiento de que tal vez, desde el punto de vista de la totalidad que no alcanzamos a percibir, esta muerte habrá servido para algo. También el médico canta su canción, apela a la belleza de la muerte ante la ausencia de sentido, como si la estética pudiera redimir de algún modo el profundo desgarro y la soledad en la que nos dejan los que se han ido. Solo Johannes, al borde de su locura, y la niña sumida en la inmediatez de la infancia, creen en la resurrección de Inger, creen que la palabra de la fe reanimará el cuerpo yermo. El film es sin embargo ambiguo. En el último momento Inger se levanta, y no se sabe si todo fue un error de cálculo, tal vez un caso de catalepsia, o un efecto de la fe. A diferencia de tanto cine americano empeñado en convertir al espectador en dócil creyente, Dreyer no adoctrina, muestra en todo caso un problema existencial: el de la creencia. De ahí que su cine le haya valido el nombre de «cine de la elección» o «cine afección» (Deleuze, 1994, pág. 157) que justamente será la antesala, si seguimos aquí a Deleuze, de la imagen tiempo. Dreyer, bajo la estética de la abstracción lírica, no duda en recuperar desde el punto de vista técnico en este film el modelo pictórico, del que ya hizo gala en *La pasión de Juana de Arco* (1928). Si hay algo que caracteriza esta película, y en general su filmografía, es el uso extensivo del plano secuencia, o de lo que él llamará «primeros planos fluyentes» (Dreyer, 1999, pág. 83), técnica de filmación consistente en seguir el acontecimiento en un solo plano, filmando la secuencia de principio a fin sin parar el motor de la cámara. Los planos secuencia permiten a Dreyer, justamente en un film sobre la elección, suprimir el montaje, es decir la sobrecodificación del sentido, y permitir al espectador elegir entre los diversos mensajes que el plano ofrece, sin predeterminar el elemento que concluya lo que debe ser captado. «Ahora no es el plano corto sino cualquiera el que puede asumir el estatuto de

primer plano» (Deleuze, 1994, pág. 157), aquel que en *La pasión* permitía extraer el acontecimiento afectivo al estado de cosas o a la historia que relataba el proceso. A través del plano fluyente todos los planos adquieren el estatuto del primer plano, se rompe la sintaxis que ordenaba el relato, y la afección, antes que el significado, adquiere el protagonismo. En *Ordet*, de Dreyer, un film sobre la creencia y la elección, se quiebra con el destino autoritario del cinematógrafo hurtando al espectador el sentido de la narración, ¿resurrección o catalepsia?, tanto como el sentido perceptivo que proporcionaba el montaje, porque también la técnica se pone al servicio de este movimiento de la emancipación. Dreyer filma los silencios, los pasos que van de una habitación a otra, el comedor ora vacío, ora habitado por un alma que se debate entre el querer y el no querer seguir viviendo. La cámara no para el motor, sigue a sus personajes, se detiene para ofrecer un cuadro de Hammershoi o quizás un Vermeer en blanco y negro, la secuencia se ralentiza para filmar el retrato de Grundtvig en la pared. El cine plano, un cine de mostraje, ha sustituido al montaje, y la afección ha venido a ocupar el lugar que antes le estaba reservado a la acción. La comunicación se pone, como quería Kierkegaard, al servicio de lo comunicado, y el problema de la creencia reaparece como verdadero problema existencial frente al cuento aleccionador *made in Hollywood* que deja al espectador sin otra elección que la sumisión o la rebelión. El cine, como quería Barthes, se ha vuelto texto, un texto kierkegaardiano.

¿Y qué ocurre en *Europa 51* (1952), de Rosselini, otro film sobre la locura y la creencia? Aparentemente Rosselini apuesta por el realismo, como si el cine fuera capaz de dar a ver más allá de su aparato técnico. Y sin embargo es justo esta suerte de realidad lo que el film desmiente. A Ingrid Bergman se le ha parado el mundo como en una profecía. Su hijo, de apenas unos ocho años, no muere, se suicida. Este acontecimiento, el peor de todos para una madre, basta para que Irene, el personaje al que da vida Ingrid Bergman, inicie el declive, para que se rompa en añicos la urna del mundo pequeñoburgués que habita y el sinsentido se revele en su radicalidad más extrema. *Europa 51* es, como dice Rancière, un film sobre el acontecimiento más intolerable: que un niño se mate (Rancière, 1991, pág. 92), y es así mismo un viaje al corazón de la miseria y la santidad. También aquí, ante este acontecimiento tremendo, un director de cine nos da a ver todas las posturas posibles del alma. Hay pocas elecciones, pocos los caminos pero insoslayables los que se le presentan a alguien que ha vivido lo peor. El primero y más inmediato es sucumbir, como hace Ingrid Bergman cuando ni siquiera puede levantarse de la cama. ¿Por qué se suicidó su hijo, por qué?, ¿por qué se suicida un niño? Quizás porque el contexto fue demasiado grande para él, porque la guerra y la posguerra dejaron huellas indelebles en un niño impresionable, algo que su propia madre no supo ver. Este motivo estaría también en otro film de Rossellini: *Alemania, año cero* (1948). En cualquier caso, ella siempre será culpable de no haber visto, por no haber sabido proteger, por vivir sin ver, y una culpa así no se paga más que dejándose morir: su primera opción. Pero entonces llega el primo comunista y la incita a dirigir la

mirada a otra parte, al otro lado de la sociedad donde los niños no se suicidan sino que se mueren de enfermedad y de hambre, donde los niños mueren porque no se alimentan suficientemente, porque los dejamos morir. Irene inicia entonces un viaje al otro lado de la sociedad. Bastaba acercarse al río. Y allí lo que Rossellini filma no es la miseria sino el efecto que esta produce en la protagonista, su parálisis ante la visión de un cadáver que el río ha arrastrado hasta la orilla donde juegan los niños. Y será una niña quien se la lleve de allí. Es lo que Deleuze ha llamado la ruptura del esquema sensorio-motor. No ya una imagen-afección como la de los planos fluyentes de Dreyer, sino una imagen-tiempo, la imagen de la inacción, de la incapacidad de reaccionar ante el espanto. La imagen tiempo, de la que el film de Rossellini sería un buen ejemplo, ya no filma la acción, ha dejado de narrar la historia en la que un personaje modifica una situación, sea para salir airoso a la americana o para mostrar, a la rusa, que todo debe acabar mal. Lo que se filma ahora es justo la imposibilidad de actuar, la parálisis. El personaje sobrepasado por los acontecimientos, su ineptitud para reaccionar, el tiempo congelado en un plano fijo en el que se concentra todo el fluir de la indecidibilidad, como diría Derrida: el no poder decidir nada, «ni lo uno ni lo otro». De ahí que el film no pueda acabar aquí, como hubiese querido el joven Rancière: «Desde este ángulo vi *Europa 51* y así la juzgué: "la mitad de un gran film realista". La mitad –escribía yo–, porque la película se descarriaba a mitad del trayecto, en el momento preciso en que la heroína subía las escaleras de una iglesia» (Rancière, 1991, pág. 99). *Europa 51* no es un film marxista, o no solamente, que muestre el movimiento que va del modo de vida burgués despreocupado a la toma de conciencia de lo real para después recaer en la vieja ideología católica que lo deja todo intacto. *Europa 51* es también un film kierkegaardiano que trata de mostrar el movimiento existencial que va de la desesperación a la creencia, pasando tal vez por la locura, o siendo la locura el precio a pagar para quien trata de seguir viviendo en la inmediatez. Lo que el movimiento de Irene testimonia es que quedarse en la ideología que denuncia las condiciones de existencia es todavía demasiado abstracto, sirve de poco para quien ya ha decidido que no valía la pena seguir. Solo «en virtud del absurdo» puede alguien sobrevivir a lo peor, solo en un viaje hacia la *atopía*, hacia ese no lugar que nos vuelve extranjeros ante los otros, es posible comprender el comportamiento de Irene, así como el de Abraham. Por este desvío que separa a la heroína de los suyos, el film de Rossellini llegará a mostrar esa profunda «igualdad fundada en la extrañeza» que la comunidad clásica, con sus consuelos y su solidaridad impotente, no podía siquiera sospechar. Irene alcanzará el fin de la espiral, el punto en el que cayó el niño, «un trayecto imprevisible pero de progresión perfectamente rigurosa que la volverá cada vez más ajena al sistema de explicaciones y motivaciones que cohesiona las reglas de la buena conducta, la higiene de los espíritus y la ciencia de lo social» (Rancière, 2005, pág. 158). Finalmente, en un acto de locura, Irene ha decidido creer. Quizás todo haya sido transformado o quizás se haya perdido todo para siempre. Desde las rejas de la habitación de un sanatorio mental Irene

santifica a los pobres que han ido a venerarla, en un gesto que el espectador podrá siempre creer o no creer.

Y algo semejante ocurre en *Breaking the Waves* (1996), de Lars von Trier, solo que en este film el cine ya ha recorrido críticamente su historia, y la reflexión acerca de su carácter ideológico y autoritario en virtud del montaje dará lugar a una nueva imagen-tiempo dialéctica para contar la historia de Bess, la de una muchacha inestable cuyo joven marido ha sufrido un accidente en la central petrolífera en la que trabajaba mar adentro. En su lecho del hospital, el marido le pide que mantenga relaciones sexuales con otros hombres para luego relatarle lo que él ya no podrá vivir. La espiral que lleva a Bess hasta la prostitución, la vejación y la violación no se sostiene sobre ninguna sensualidad exagerada ni ningún deseo carnal insatisfecho. Por el contrario, es la creencia, solo la creencia, de que con cada uno de estos actos sexuales cada vez más dolorosos su amado se recuperará, lo que permite a Bess deslizarse confiada por el precipicio. Y el caso es que con cada uno de estos actos y su relato, él sana. A esta creencia en virtud del absurdo se opondrá, como siempre, todo el mundo circundante. Aquí la racionalidad médica no halla el consuelo en la teodicea, como en *Ordet*, sino que, mucho más moderna, se limita a señalar que algunas veces es mejor morir que vivir y que la eutanasia sería tal vez un camino realista para la situación de Jan. Una comunidad y una familia extremadamente tradicionalistas, patriarcales y sectarias que rechazan a los forasteros y ven en la música un mal demoniaco no podrán sino entender el accidente como un merecido castigo y la actitud de Bess como la de una blasfema que será apedreada justamente por los niños de la aldea. Y la hermana que ama de veras a Bess no podrá verla más que como una enferma dominada por un marido frustrado y maltratador. Pero lo más interesante de las actitudes que muestra aquí Trier es que estas van a repetirse fuera de pantalla en cada uno de sus críticos. No habrá quien deje de ver en esta historia una glorificación del masoquismo femenino, un ejemplo de lo demoníaco, una barbarie cinematográfica o simplemente una oda impresentable a la fe más absurda (Llevadot, 2007, págs. 435-436; 2013, págs. 162-164). Quizás ocurra que para comprender *Breaking the Waves* haya que haber leído a Kierkegaard y no ser ajeno a la historia del cine y, en especial, a ese momento más crítico que se inicia tras la Segunda Guerra Mundial. En *Concepto de angustia*, Vigilius Haufniensis ofrece una clave de comprensión de *Temor y temblor* que bien pudiera servir para leer *Breaking the Waves*: «El autor hace muchas veces que la deseada idealidad de la estética venga a encallar en la exigida idealidad de la ética para que con el choque de ambas salga a la luz la idealidad religiosa que es cabalmente la idealidad de la realidad» (SKS, 4, pág. 324). Este mismo choque se reproduce en el film. La mayor parte de la película está filmada en un estilo semidocumental: es la ética que pretende el imposible realismo cinematográfico frente a la ilusión del cine narrativo. Los planos secuencia que, como en Dreyer, generan bloques de larga duración, la cámara en mano, la ausencia de *raccords* y de planos/contraplanos que guiarían los imposibles diálogos, la cámara que va en busca de los

actores en lugar de que estos posen ante ella, o la mirada de Bess a cámara en un alarde de desafío al espectador, simple gesto de la actriz que quiebra la ficción narrativa, forman parte de los múltiples recursos que hacen de este un film Dogma, pero sobre todo, un film de apariencia realista, que desmiente a cada instante la ficcionalidad del montaje y que, de este modo, reclama la ética frente a la ficcionalidad de la estética narrativa. «Elegí un estilo que contradijera la historia» (Björkman, 2003, pág. 164), porque de otro modo este film no se sostendría, sería solo un film norteamericano. Pero esta idealidad ética que es en sí misma una «barbarie cinematográfica» (Navarro, 2000, pág. 69), si nos atenemos a las leyes del buen cine, choca con la idealidad estética que rige en otra serie de imágenes, la de las postales fijas de paisajes que aparecen encabezando los capítulos del film. De estas postales de paisajes de colores saturados, fotografías fijas visiblemente retocadas por ordenador, de gran nitidez pictórica, y acompañadas de música psicodélica de los setenta, como la de Pink Floyd, Jethro Tull o David Bowie, Per Kirkebey –el director de fotografía del film– ha dicho que representaban «el punto de vista de Dios». Cada una de estas imágenes nos muestran estéticamente el mundo tal y como debiera ser para ser amado, y están ahí como contrapunto y fuga de la sordidez de un mundo que no acepta ni el amor ni la creencia, el mundo real. Es en el choque dialéctico de las dos series de imágenes-tiempo, que han roto internamente con la lógica del montaje, que surge quizás lo que Kierkegaard llama «la idealidad religiosa», la encarnación imposible de la idealidad en la realidad, la posibilidad de la creencia y la fe a la que aluden, al final del film, el sonido de unas campanas que, tras la muerte de Bess y la curación de Jan, repican en un cielo inimaginable ante el comprensible estupor del espectador. Lars von Trier se ha vuelto loco. Y nosotros con él. El mismo recurso será puesto en obra en su siguiente film, *Dancing in the Dark* (2000), cuando haga chocar, como quería Kierkegaard, las imágenes realistas de una obrera inmigrante en la fábrica y su miserable cotidianidad con el glamuroso espectáculo de los musicales de Hollywood con los que sueña la protagonista en un vano intento de hacer su tiempo de vida mínimamente soportable. Lars von Trier ilumina de este modo la contradicción que atraviesa la historia del cine tanto como la vida del hombre moderno, el choque entre el realismo de la ética, su exigencia de mirar de frente la realidad, y la deseada idealidad de la estética que la música y el cinematógrafo, cuando no las drogas, han forjado a costa de querer compensar lo irreparable: «El sueño tras la fábrica». La vida, sin embargo, ocurre en otra parte, justo en el intersticio que articula ambas esferas, allí donde la creencia y el cine pudieran tener lugar.

VII

Kierkegaard, como oscuro precursor del cinematógrafo, habrá predicho su historia. Allí donde el movimiento es la cuestión, la representación narrativa debe ponerse en crisis. La

metafísica, el fetichismo, lo significativo deben dejar paso al texto sea este filosófico o cinematográfico. Lo que tienen en común estas películas es la tarea que Deleuze atribuía al cine moderno: filmar el vínculo con el mundo antes que el mundo. En estos tres filmes los personajes se han quebrado, algún acontecimiento los ha desbordado, el sentido ha sido perdido. El cine de acción no puede contar estas historias en las que la historia se detiene de forma irreversible, del mismo modo que Hegel no podía dar cuenta de los movimientos del alma que Kierkegaard se detuvo en describir y analizar tan sutilmente. Kierkegaard habrá predicho la historia del cine porque esta reproduce la batalla que él mismo encarnó: allí donde él opuso la comunicación indirecta al discurso continuo, argumental y autoritario de la filosofía, allí, del mismo modo y por motivos bien similares, el cine-afección, como el de Dreyer, y la imagen-tiempo, como la de Rossellini y Trier, se opusieron a la narración cinematográfica clásica que hacía del montaje su clave de bóveda. El movimiento que ambos quieren dar a ver no ocurre ya en la narración ni en el montaje, sino en sus intersticios. La desesperación o la creencia se dan siempre entre plano y plano, entre argumento y argumento. Todo un arte de los intersticios se pone en juego en esta «escritura del movimiento». Contrariamente al sueño de Walter Murch, el montador de *Apocalypse Now*, que pretendía que el corte, el cambio de plano, fuera invisible para el espectador hasta el punto que este se viera arrebatado por la continuidad de la narración, Kierkegaard y el cine moderno se dedican a ampliar hasta lo inimaginable el intersticio, a hacer de «el instante del parpadeo» (Lacuesta, 2007, pág. 16) –el *Øjeblik* kierkegaardiano, nada menos– el centro del plano y de la reflexión, y a permitir de este modo un viaje en el tiempo, una profundización en el movimiento interno de la existencia, que ocurre siempre en un lugar bien alejado del falso movimiento de la narración: el lugar del sentido que poco tiene en común con el lugar narrativo donde se juega el reparto de lo verdadero y lo falso.

Kierkegaard y el cine moderno saben bien que el problema no es ya la verdad, que no se trata de describir el mundo, ni de denunciarlo, que no es posible oponer una verdad presente a la representación narrativa ideológica y consuetudinaria. Al problema del fascismo no se responde con la verdad porque el fascismo no consiste en generar una determinada narración de las cosas, sino en ofrecer una narración cerrada, con un sentido determinado y una recepción bien calculada. Por eso, puede decir Godard en su último film, *Adiós al lenguaje* (2014), que Hitler ha triunfado. Puesto que el problema del cine, como el de Kierkegaard, no es la verdad sino el sentido, el vínculo con el mundo antes que su representación falsa o adecuada, el texto que aborda este problema no puede ofrecer solución alguna sino, a lo sumo, como Dreyer, Rossellini o Lars von Trier, presentar el problema como una *aporía* que solo el espectador podrá resolver, en el caso de que resolver sea su necesidad. Es aquí donde se juega la emancipación, en liberar al espectador del montaje, en la renuncia a anticipar sus efectos. Que el film no tenga un sentido unívoco, que el texto hurte a su primera lectura la significación, es el requisito indispensable para, como

dice Kierkegaard acerca de la comunicación entre existentes, «decir algo caminando a un caminante sin quedarse uno mismo quieto ni retrasar al otro, sino invitándole a seguir su propio camino» (SKS, 7, pág. 251). Si, como Benjamin planteó, a la estetización de la política habría que responder con la politización del arte, para corresponder a este desafío sería
necesario comprender, como lo hizo el cine moderno, que la
estetización de la política no consiste tanto en la propaganda
ideológica como en la estandarización de la experiencia, que técnicas industrializadas como el cine contribuyeron a generar. Por lo mismo, la politización del arte, y de la filosofía, no pasará ya por despertar conciencias sino por ampliar el campo perceptivo, por «hacer perceptible lo imperceptible», por dar a ver los movimientos que las narrativas, cualquier narrativa, tienden a eludir. A la estetización de la política, a la homogenización de la experiencia y la percepción, el cine y la filosofía responden configurándose en aporética ocasión para la emancipación. Y quizás, el estar en condiciones de entender el arte y el pensamiento de esta forma, más allá de la crítica a la ideología, se lo debamos en buena medida a Kierkegaard, un maestro ignorante que trabajó también a su modo por la emancipación del espectador.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns (2005). *El cine y la música*. Fernando Montes (trad.).

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. C. Fernández Medrano (trad.). Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. J. Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona: Paidós.

Bayon, Fernando (2011). «*Cogito ergo video. Histoire (s) di Cinema* de Jean Luc Godard o el capitalismo como patología de la memoria». En: María G. Navarro; Betty Estévez; Antolín Sánchez Cuervo (eds.). *Teoría* (págs. 509-530). CSIC / Plaza y Valdés.

Benjamin, Walter (2008). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: *Obras. Libro I/vol. 2*. Alfredo Brotons (trad.). Madrid: Abada Editores.

Björkman, Stig (2003). *Trier on von Trier*. Londres: Faber and Faber.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Irene Agoff (trad.). Barcelona: Paidós («Comunicación»).

Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff (trad.). Barcelona: Paidós («Comunicación»).

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pre-Textos.

Dreyer, Carl T. (1999). *Reflexiones sobre mi oficio*. Núria Pujol (trad.). Barcelona / Madrid: Paidós / Fundamentos.

Lacuesta, Isaki (2007). «En el instante del parpadeo». En: Chris Marker. *Pack Chris Marker* (pág. 16, DVD). Barcelona: Intermedio.

Llevadot, Laura (2007). «El individuo singular. El cine de Lars von Trier a la luz de Kierkegaard». *Themata. Revista de Filosofía* (núm. 39, págs. 435-441).

Llevadot, Laura (2013). «The Suspension of the Ethical in *Breaking the Waves*: Kierkegaard and Lars von Trier». En: *Kierkegaard through Derrida. Toward a Postmetaphysical Ethics* (págs. 161-177). Aurora (Colorado): The Davies Group Publishers.

Navarro, Antonio José. «*Los idiotas*. La revolución frustrada». *Nosferatu. Revista de cine* (núm. 39).

Rancière, Jacques (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Irene Agoff (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Carles Roche (trad.). Barcelona: Paidós.

Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Javier Bassas Vila (trad.). Pontevedra: Ellago.

Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

Capítulo VII

Poesía apocalíptica y muerte del arte: Martensen, Heiberg y Kierkegaard

Ettore Rocca

I

En su ensayo «Consideraciones sobre la idea del Fausto», el filósofo y teólogo danés Hans Lassen Martensen (1808-1884) introduce el concepto de *poesía apocalíptica* como un tipo de *poesía especulativa* (Martensen, 1837, pág. 98). Apocalíptica es la poesía que «presenta, en su simbolismo, la totalidad de una vida del mundo en su relación con la idea absoluta de la religión. [...] Al presentar la religión como potencia absoluta de la historia universal y su victoria sobre el principio mundano, al revelar la nulidad de lo finito y la vanidad del mundo, [la poesía apocalíptica] es una anticipación del día del juicio final».[1] Teniendo en cuenta el significado del término *apocalipsis,* podemos discernir en esta definición dos sentidos del concepto de revelación. El primero es aquel según el cual la poesía apocalíptica revela la nulidad de lo finito y la vanidad del mundo. Dado que, desde el acabamiento del mundo, asume un punto de vista exterior a este, la poesía apocalíptica es una anticipación del juicio universal sobre el mundo. El segundo sentido de la revelación consiste en que la vanidad del mundo es puesta en relación con la idea absoluta de la religión: la revelación de lo finito se efectúa desde un punto de vista superior, el de la religión que triunfa sobre lo finito. Para Martensen, hay una relación esencial entre estos dos aspectos. Si el segundo aspecto presupone el primero, este puede darse por separado, por cuanto la revelación de la vanidad y finitud del mundo puede tener lugar sin que se acepte necesariamente la religión como potencia absoluta.

Entendida como puesta en relación de la vanidad de lo finito con la idea absoluta de la religión, la poesía apocalíptica es la culminación de la poesía misma: en ella, como escribe Martensen, «la poesía asume su propia posición superior». Tal presentación «de lo eterno y de lo siempre presente» de la religión tiene lugar, sin embargo, en la contingencia del desarrollo histórico (Martensen, 1837, pág. 98). Por eso, a la manera de Hegel, distingue tres estadios dentro de la poesía apocalíptica.

El primer estadio está representado por el *Apocalipsis* de San Juan. Martensen no lo interpreta como un escrito revelado en sentido estricto, sino como una poesía que se presenta «todavía bajo la forma propia de la religión», y que por ello «está puesta absolutamente al servicio de la religión». Es una presentación simbólica e inmediata del «espíritu del apocalipsis», en la cual no es posible distinguir entre religión y arte. Las figuras que se suceden en los capítulos del *Apocalipsis,* tales como el cordero, la mujer, el dragón, las dos bestias, la ramera, etc., se muestran en su inmediatez simbólica, sin que quepa la posibilidad de una reflexión sobre su contenido. «La poesía sirve aun solamente como

marco y como envoltura de la religión» (Martensen, 1837, págs. 99-100). Ni la religión ni la poesía alcanzan de este modo el estatuto que les es propio. La poesía tiene solamente una función ancilar, mientras que la religión toma un ropaje poético que es, con respecto a ella misma, una añadidura.

La *Divina comedia* de Dante representa el segundo estadio de la poesía apocalíptica. En el medioevo, el cristianismo ha pasado a ser «el principio del mundo histórico» y es, así, el objeto de un arte que surge de la religión. En esta etapa del proceso, escribe Martensen, «la idea religiosa se hace visible a través del medio de la *belleza*»; de este modo, la obra de Dante «se presenta como *el matrimonio de la religión con el arte bello*». Si el cristianismo, en el *Apocalipsis* bíblico, era todavía una religión que debía enfrentarse al mundo pagano, ahora el mundo se ha vuelto cristiano. Dante recoge en su poesía un sinnúmero de destinos individuales que se entrelazan con acontecimientos políticos, artísticos y científicos, así como la vida de la Iglesia «en su gloria y en su corrupción»: «Todo esto aparece ahora transfigurado en el reino de la poesía» (Martensen 1837, págs. 100-102). La pluralidad de imágenes refleja la pluralidad de los individuos y de las historias narradas por Dante. Pero la fantasía del sistema dantesco tiene un límite: no accede aún a la transparencia de la autoconciencia.

Al tercer estadio se llega solamente con el protestantismo. En lugar de la pluralidad de imágenes en las que se expresan las historias individuales, la poesía apocalíptica protestante señala «la fuente interior de la que aquellas brotan»: la libertad. «El infierno, el purgatorio y el paraíso no son otra cosa que formas de revelación[2] del gran reino universal *de la libertad y del pensamiento autoconsciente.* Es cierto que la divina comedia del catolicismo, al hacer desfilar ante nuestros ojos una serie de héroes de la libertad, nos muestra los variados *fenómenos* de esta. Pero la libertad *en sí misma,* la esencia íntima de la autoconciencia, permanece oculta bajo las multiformes variaciones. Esta solo puede hacerse visible en la divina tragedia del protestantismo, que hace del espíritu pensante el contenido mismo del drama» (Martensen, 1837, pág. 103). Fausto es por excelencia la figura poética del protestantismo y el punto culminante de la poesía apocalíptica. En lugar del infierno, encontramos la desesperación de Fausto; en lugar del purgatorio, su duda y su reflexión, y, en lugar del paraíso, su libertad y su conocimiento puro. Fausto representa así la forma más alta de aquella poesía peculiarmente filosófica que es la poesía apocalíptica.

Fausto muestra asimismo la deriva irreligiosa de una filosofía que aspira a hacerse independiente del absoluto y, así, llegar a ser ella misma el absoluto. Cuando el pensamiento lucha por independizarse de la religión y de la fe, su duda filosófica acaba en el infierno de la desesperación. La verdadera libertad, observa Martensen, se realiza por el contrario en la fe, en el reconocimiento de la dependencia del hombre con respecto a Dios. «En cuanto la poesía anticipa aquí el venidero día del juicio sobre el héroe trágico que lucha contra la religión en pos de la independencia del pensar, la poesía apocalíptica ha alcanzado el grado supremo de su desarrollo». Frente al *Apocalipsis* de San Juan y a la *Divina comedia* de Dante, la

leyenda del Fausto debe ser considerada como filosofía, y ello sin embargo «*dentro* de la esfera de la poesía misma» (Martensen, 1837, pág. 105).

La poesía encuentra en este punto su límite. En el *Fausto,* de hecho, la presentación del Paraíso, que por su parte es posible en San Juan y en Dante, requeriría que la poesía fuese más allá de sí misma y deviniera pura filosofía. «Solo la ciencia cristiana puede brindar el conocimiento verdadero, puesto que aquí el Paraíso debe ser puesto en sentido esencial en la conciencia pensante misma en tanto conocimiento verdadero. La poesía atravesaría así su confín volviéndose puramente didáctica, rasgaría el último velo de simbolismo, pero de esa manera se transformaría en filosofía» (Martensen, 1837, pág. 119). Tal es la transcripción martensiana de aquello que en Hegel puede llamarse la muerte del arte, tema sobre el que volveremos. Nótese ya, sin embargo, que este fin de la poesía ocurre en beneficio de una filosofía que es «ciencia cristiana», es decir, una teología más que una filosofía.

En opinión de Martensen, Goethe podría haber dado forma poética a este contenido conceptual en su *Fausto*, pero no lo logró. En el grado supremo de su desarrollo, la poesía apocalíptica debería reconocer haber surgido ella misma de la religión y, por tanto, retornar a ella, «no como su sierva», como ocurría en el *Apocalipsis* bíblico*,* «sino como su *libre* esposa que solo ahora halla el eterno núcleo de su existencia, su verdadera morada. La poesía retorna así a la fuente eterna de la que emana». Esta fuente, como hemos visto, es una religión pensada como ciencia cristiana, en la cual la poesía se trasfigura. La visión del mundo que encontramos en el *Fausto* de Goethe es todavía más bien panteísta que cristiana. «La gran idea del Creador en su relación con la creatura, en la que reside la infinitud de la oposición, no ha llegado a ser en este poema un *factor* realmente poético» (Martensen, 1837, págs. 120-122). Por sobre la religión pensada de modo científico, Goethe privilegia finalmente la autonomía del arte.

Martensen sostiene que el *Fausto* de Nicolaus Lenau (1802-1850), que había aparecido apenas un año antes, en 1836, si bien es poéticamente inferior al de Goethe, en otros aspectos corresponde mejor a la tarea de una poesía apocalíptica protestante. Sin embargo, también este «es remitido a la clase de las tentativas imperfectas de la poesía especulativa», por lo que el puesto de la perfecta poesía especulativa sigue estando vacante.

Cuatro años más tarde, en 1841, Martensen parece haber hallado el candidato ideal en la obra del escritor danés Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) «Un alma después de la muerte. Una comedia apocalíptica» (Heiberg, 1841, págs. 29-158). Martensen (1841, pág. 3205 y sigs.) escribe una célebre reseña en la que se refiere a esta obra como una *Divina comedia* protestante en miniatura.

En ese escrito narra Heiberg la historia de un alma, la de un pequeño burgués de Copenhague, que vaga en el más allá. El alma llega primero a las puertas del Paraíso, donde San Pedro la exhorta a descender de nuevo a la Tierra, peregrinar a Palestina siguiendo los pasos de Cristo y, así, purificarse. El alma se rehúsa y afirma que prefiere dirigirse a

Norteamérica: «Siempre he deseado ver / ese país tan poderoso / en el que los pies se plantan en el suelo de la libertad / y donde todo se hace con máquinas a vapor» (Heiberg, 1841, pág. 45). Despidiéndose de San Pedro, el alma se encamina hacia el Eliseo, donde es interrogada por Aristófanes. Pero en seguida da muestras de no poseer una formación clásica: la palabra *clásico* le hace pensar en las «clases de contabilidad» de una escuela de comercio a la que ha asistido (pág. 66). También Aristófanes le impide el ingreso, y el alma se dirige al infierno. Sin saber dónde se encuentra, el lugar le parece bastante tranquilo, e incluso le alegra escuchar por boca de Mefistófeles que podrá reanudar sin dificultad la vida que llevaba en la tierra. Podrá ir al teatro, leer los periódicos, estar casi segura de encontrarse con sus amigos y familiares. El alma, en otras palabras, no había notado que la vida que llevaba en la Tierra era ya un infierno. «¿Estaba *yo* en el infierno?», pregunta el alma. «Como casi todo el mundo», le responde Mefistófeles, solo que no se acostumbra llamar de ese modo a «la crasa y flemática vida terrenal» (pág. 126 y sigs.). La comedia concluye con la felicidad que significa para el alma haber encontrado su propio puesto ideal en el más allá.

Por lo que respecta al género literario, Heiberg escoge como subtítulo para este drama en verso la expresión «una comedia apocalíptica». Se trata, en realidad, de una pieza de teatro con personajes y coro, pero lo incluye también en un libro intitulado *Nuevas poesías.* ¿Cabe verdaderamente concebirlo como teatro? Al fin y al cabo, es un tipo de teatro que no está escrito con vistas a la representación teatral. Puede ser recitado, pero difícilmente puesto en escena y, por lo que nos consta, no fue representado jamás. Cabe referirse a este género como posteatro: un género teatral en el que el elemento conceptual y filosófico es a tal punto preponderante, que su puesta en escena resulta de hecho imposible. Estamos aquí en el punto de transición del arte hacia algo que ya no es arte. Heiberg poetiza el pasaje del arte al mero pensamiento, intención confirmada por la decisión consciente de inscribir la comedia en el género apocalíptico.

En el escrito *Sobre el significado de la filosofía para la época presente*, el propio Heiberg (1833, pág. 38 y sigs.) había utilizado ya el concepto de «poetas especulativos», poetas que «son ellos mismos filósofos y presentan la filosofía como filósofos propiamente dichos, con la única diferencia que consiste en la forma accidental de la poesía», destacando entre ellos a los poetas cosmológicos de la antigüedad, a Dante, a Calderón de la Barca y a Goethe. Sin la presuposición de este ensayo, el artículo que Martensen publica en 1837 (recogido, por lo demás, en el primer número de *Perseus. Revista de la idea especulativa,* fundada y editada por el propio Heiberg) sería impensable. Más tarde, Heiberg se aventuraría por primera vez en el género de la poesía especulativa con la comedia *Fata Morgana*, puesta en escena el mismo año de su publicación (Heiberg, 1838). Si bien, por un lado, el limitado éxito de esta pieza había hecho que se la sacara de cartel al cabo de apenas cinco representaciones (*cf.* Overskov, 1864, pág. 311 y sigs.; Stewart, 2007, pág. 148), por otro lado había sido celebrada por Martensen como un ejemplo preclaro de la poesía especulativa (Martensen,

1838, pág. 361 y sigs.; Stewart, 2012, pág. 131 y sigs.). En una carta a Martensen fechada en mayo de 1838, Heiberg había afirmado que la reseña de *Fata Morgana* publicada por Martensen era «sin duda el mejor ensayo estético jamás escrito en nuestro país» (*cf.* Borup, 1948, pág. 304; Kjældgaard, 2007, pág. 154 y sigs.).

Volvamos a Martensen y a su reseña de *Un alma después de la muerte*. En su opinión, el principal mérito de Heiberg consistía en haber introducido lo cómico en la poesía apocalíptica. En primer lugar, la *Divina comedia* de Dante es trágica y no cómica, puesto que juzga a las almas condenadas desde un inapelable punto de vista ético y religioso. En segundo lugar, no es ni siguiera divina en sentido profundo, puesto que hay algo de tautológico en la bienaventuranza de los escogidos en el Paraíso, y ello porque «la infinitud interior de la beatitud conserva un elemento de abstracción, sin llegar a contener *la finitud* en todos sus momentos». En Dante, por tanto, sigue habiendo una oposición irresuelta: por un lado está el mal, condenado de manera inapelable en el infierno, y por otro lado, la gloria abstracta, olvidada de la finitud, en el Paraíso. Lo que Martensen echa de menos en Dante es el humorismo cristiano (Martensen, 1841, pág. 3210).

En *Un alma después de la muerte*, por el contrario, cabe encontrar «una contribución a la *metafísica de la trivialidad*» (1841, pág. 3208). ¿Qué quiere decir Martensen con esto? Lo que hace es distinguir *det Onde*, 'el mal', y *det Slette*, lo que podemos traducir como 'lo malicioso o lo malvado'. En su Infierno, Dante ha descrito solamente el mal ético y religioso, absolutamente opuesto al bien. Hay, sin embargo, otra categoría del mal, más inmediata e inferior. Con respecto a lo bueno, lo malvado constituye un «contraste inmediato y exento de reflexión»; no designa «el contrario espiritual de la idea» del bien, sino «el grado cero del espíritu»; expresa el «perfecto desinterés e indiferencia» del filisteísmo y es, en definitiva, sinónimo de lo trivial (pág. 3207 y sigs.). En opinión de Martensen, Heiberg ha dado cabida a lo trivial y lo ha representado mediante lo cómico.

De esta manera, Heiberg no solo ha prestado legitimidad a lo cómico en la poesía apocalíptica, sino que ha mostrado al mismo tiempo que la dialéctica de lo trágico y lo cómico conduce a un tercer término, a una categoría más alta: la del humor, que es la categoría propiamente cristiana. El humorismo no es simplemente lo cómico, es «lo especulativamente cómico» (1841, pág. 3212) que contiene en sí, como momento superado, la ironía que todo lo condena. Escribe Martensen: «Pero a través del humor es posible hacer entrar en el cielo lo vano, lo insignificante, aquello que en sí mismo es trivial, puesto que puede llegar a ser un momento dentro del juego poético de la visión del mundo» (pág. 3210). Así «se asegura la eternidad fenoménica también en *este* mundo en toda su fragilidad». La superioridad del humor respecto de las otras categorías estéticas reside en el hecho de que el humor contiene no solo «toda la ironía, la justicia poética sobre el mundo caído, sino también la plenitud del amor y de la reconciliación. Contiene todo el dolor universal superado en la profunda riqueza de la alegría». El humor «ama este mundo pese a su

fragilidad, vileza y trivialidad, y de alguna manera hace que todo lo finito sin excepción encalle, anulando la diferencia entre lo grande y lo pequeño; de esta manera, lo salva y restituye asimismo la entera finitud, lo más pequeño en lo más grande». En la divina comedia humorística, Dios «acuerda finalmente su gracia a todos los hombres, puesto que no solo son pecadores, sino también finitos, no solo maliciosos, sino también triviales, no solo condenables, sino también ridículos, no solo caídos, sino pertenecientes a un *mundo* caído». El humorismo cristiano anula la diferencia entre lo malo y lo trivial, entre el más acá y el más allá, entre lo finito y lo infinito, y deviene así la categoría propia de la redención universal, de la «*apocatastasis* de todas las cosas» (pág. 3211 y sigs.).

Es difícil sustraerse a la fascinación de estas páginas de Martensen, situadas acaso entre los más elevados de sus escritos, y por eso no es sorprendente que Kierkegaard se refiera a ellas al final de su tratado sobre la ironía. Como es sabido, en el último y breve parágrafo titulado «La ironía como momento dominado. La verdad de la ironía», Kierkegaard parece sostener una tesis muy cercana a la de Martensen: el humor es la superación propiamente cristiana de la ironía. Pero Kierkegaard evita finalmente ahondar en el tema y se limita a efectuar una referencia a Martensen: «Pero todo esto cae fuera de los límites de esta investigación y, en caso que alguien ande en busca de material para reflexionar, habré de remitirlo a la reseña que el profesor Martensen ha hecho de los *Poemas nuevos* de Heiberg» (SKS 1, pág. 357 / ESK 1, pág. 342). Los intérpretes han debatido largamente si este texto ha de ser comprendido como un trozo serio o como una nueva muestra de ironía. No cabe duda de que la concepción martensiana del humor no es compatible con la que Kierkegaard presentará cinco años más tarde en la *Apostilla,* y que en los dos artículos de Martensen hay numerosos aspectos que el joven Kierkegaard no llegaría a aceptar. Por otra parte, no hay que olvidar que Kierkegaard, tanto el de los inicios como el maduro, no deja de comulgar con algunas de las tesis presentadas en esos artículos: por ejemplo, la idea de que el pensamiento humano termina en la desesperación si cree poder afirmarse de manera completamente autónoma e independiente respecto del principio divino, o la crítica de la trivialidad como falta de espíritu. La conclusión del tratado kierkegaardiano sobre la ironía conserva una ambigüedad que no parece poder resolverse.

Si los dos ensayos de Martensen se examinan de manera conjunta, es posible trazar algunas conclusiones. El autor de estos escritos ve en el arte un movimiento ascendente. Podemos sin duda presuponer que, come Hegel, Martensen considera que la poesía es la forma más alta del arte; afirma a continuación, como Heiberg, que la poesía especulativa es la poesía en su forma suprema; la poesía apocalíptica, a su vez, es la forma superior de la poesía especulativa, y, finalmente, el humorismo es la forma más alta de la poesía apocalíptica. El humorismo apocalíptico es, por tanto, la culminación del arte en general, y *Un alma después de la muerte* de Heiberg –nuevo Dante–, una de las obras maestras del arte universal. Es fácil ceder a la tentación de ironizar sobre este último clímax; y Kierkegaard,

ciertamente, no la resiste ni en *El concepto de ironía* ni en los *Prefacios* (SKS 4, pág. 452). Lo que sigue importando en nuestro caso es que Martensen considera la poesía apocalíptica como el estadio supremo, y por tanto terminal, del arte. Esta marca el pasaje, como se ha visto en el ensayo sobre *Fausto*, hacia algo que ya no es arte, pero que es la fuente del arte, a saber, la religión cristiana. Tanto Heiberg como Martensen consideran la poesía apocalíptica como el fin del arte. Pero la diferencia entre ambos no es desestimable.

Ya en la obra de 1833 sobre el significado histórico de la filosofía, Heiberg había sostenido que la poesía debe «devenir filosofía, pero, en lugar de ser anulada en esta transformación, debe, en cambio, hallar en ella su validez eterna». Se trata por tanto de un arte filosófico que debe permanecer en el punto de pasaje entre arte y filosofía. Otro es el caso de la religión «en una época que no es religiosa». Es preciso admitir, afirma Heiberg, «que, en el mundo culto contemporáneo, la poesía ha tomado el puesto de la religión, por cuanto la verdadera edificación se busca en aquella más que en esta» (Heiberg, 1833, pág. 39). Frente a esta estetización, la religión no puede sino anularse en la filosofía. De esta manera Heiberg se aproxima más bien a los hegelianos de izquierda. Para Martensen, por el contrario, el arte no debía tomar el puesto de la religión, sino más bien retornar a ella como origen de la obra de arte.

La común dependencia respecto de Hegel se declina por tanto de modos diversos. En el segundo volumen de las *Lecciones de estética*, Hegel había señalado en el humorismo la forma en la que el arte alcanza su cumplimiento y su superación, yendo de ese modo «más allá de sí misma». Según Hegel, «también en esta última forma del arte, como en las precedentes, lo divino era en sí y para sí el objeto del arte». Por otra parte, el hecho de que el arte vaya más allá de sí mismo significa «igualmente un retorno del hombre a sí mismo». En el arte, el espíritu descubre que nada de aquello que el ánimo humano alberga –alegrías, sufrimientos, aspiraciones– le es ajeno, y que, en consecuencia, el arte hace «de lo humano el nuevo asunto sagrado» (Hegel, 1837, pág. 234 y sigs.).

El hecho de que, en el acabamiento del arte, lo humano alcance la dimensión de una nueva sacralidad, implica la secularización de lo divino en lo humano. El humor es así, en Hegel, la cumplida secularización de los contenidos religiosos. En este sentido, Heiberg está mucho más cerca de la letra de Hegel. Martensen efectúa, en cambio, el recorrido inverso: en lugar de estetizar lo divino, el humorismo aludido por Martensen resacraliza el arte.

II

No es posible emprender aquí un análisis exhaustivo de la relación entre la obra de Kierkegaard y la cuestión apocalíptica. En este caso deseo limitarme a *O lo uno o lo otro,* planteando la siguiente pregunta: ¿puede esta obra, o cuanto menos su primera parte, ser entendida como escrito apocalíptico en el sentido de Martensen y de Heiberg? Si

quisiéramos responder inmediatamente de manera negativa, podríamos tal vez citar los ya recordados pasajes del *Concepto de angustia* y de los *Prefacios*. Y sin embargo, creo que ello no bastaría para decidir la cuestión. Podemos entender la literatura apocalíptica en dos sentidos, de acuerdo a los dos aspectos que se distinguen al inicio de la definición de Martensen. En sentido débil, un escrito es apocalíptico cuando ofrece una representación de la vida después de la muerte en el infierno o en el paraíso, como en el caso de Dante y de Heiberg. Como representación aquí y ahora de la vida después de la muerte, es una anticipación del juicio universal que revela la nulidad de lo finito y la vanidad del mundo. En sentido fuerte, basándonos ahora en la otra parte de la definición de Martensen, el escrito apocalíptico es el que presenta «la totalidad de una vida del mundo en su relación con la idea absoluta de la religión».

Comencemos, pues, por el sentido débil: lo apocalíptico como presentación de la vida después de la muerte y como revelación de la vanidad del mundo. En *Un alma después de la muerte,* el punto central de Heiberg es que la vida en el infierno no es diferente de la terrena si se vive en la inmediatez del mundo burgués moderno. Heiberg describe el infierno como «el eterno país del comienzo», donde no se va jamás más allá del inicio y no se lleva jamás a cabo aquello que viene después del inicio. Es el reino de la inmediatez, donde todo «sigue siendo eternamente lo que era» (Heiberg, 1841, pág. 89 y sig.). Ya en este punto notamos un estrecho paralelo entre el alma pequeñoburguesa descrita por Heiberg y el individuo estético de *O lo uno o lo otro*. También el esteta que escribe los *Diapsalmata* vive en un inicio que no da comienzo a nada. Es lo que dice el célebre *diapsalma* titulado también «O lo uno o lo otro», que comienza con el adagio «Cásate, te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás; te cases o no te cases, en ambos casos te arrepentirás» (ESK 2, pág. 62 / SKS 2, pág. 47). El esteta se resiste a la elección, vive *antes* de la elección y la rechaza. Vive en el momento inicial que precede a cualquier elección y que, por tanto, no parte de nada y no da comienzo a nada. Por eso afirma que «la verdadera eternidad no yace tras un tal o bien - o bien, sino delante de este» (ESK 2, pág. 62 / SKS 2, pág. 48). Y poco más adelante: «Solo dispongo de un axioma, del que ni siquiera parto». Para reforzar más aún la inmovilidad del principio y la imposibilidad de que este lleve a algo, el esteta sugiere incluso que el principio «se concibe a sí mismo en contraposición a un "partir de" o a un "no-partir de"». Caricatura del Uno de la primera hipótesis del *Parménides* platónico, el esteta vive antes del tiempo y del espacio y se rehúsa a entrar en ellos. Por otra parte, no solo no da comienzo a nada, sino que tampoco acaba nada, porque solo lo que comienza puede acabar. O, mejor dicho, ha acabado ya y desde siempre: «Lo cierto es que no me detengo ahora, sino que me detuve cuando comencé» (ESK 2, pág. 63 / SKS 2, pág. 48). El esteta no tiene una historia ni puede tenerla. Como consecuencia, el esteta ha siempre ya vivido su muerte: «Muero la muerte»; así, está ya muerto desde siempre: en su castillo, vive «como un difunto» (ESK 2, págs. 61 y 65 / SKS 2, págs. 46 y 51).

La estructura del eterno comienzo es la misma que la de Heiberg, pero el asunto es diferente. En primer lugar, el alma del poema de Heiberg no es consciente de esa inmediatez sin desarrollo en la que vive, mientras que el esteta de *O lo uno o lo otro* no solo es consciente, sino que está orgulloso de ella. Así, el esteta kierkegaardiano está mucho más próximo al Mefistófeles de Heiberg, que puede vivir en la inmediatez infernal y al mismo tiempo, paradójicamente, teorizarla. En segundo lugar, el alma de la pieza de Heiberg continuará viviendo en el más allá como un viviente en este mundo; el esteta kierkegaardiano, en cambio, muere permanentemente la muerte, y así vive como un muerto en este mundo. En una especie de contrapaso dantesco, ha anticipado el juicio universal en esta vida. Pese a esta inversión, el resultado es el mismo en Heiberg y en Kierkegaard: la identidad de la vida y de la muerte, del más allá y de este mundo.

Por eso el esteta de *O lo uno o lo otro*, apocalíptico consciente, es miembro de una sociedad de apocalípticos conscientes, los *symparanekromenoi*, literalmente, 'los que mueren juntos'. También se los llama «cosepultos» y, si bien están vivos, escriben «documentos póstumos» (ESK 2, pág. 170 / SKS 2, pág. 151). Póstumos son los escritos que han quedado inéditos y que se publican después de la muerte. La muerte es, pues, la barrera que separa a los *symparanekromenoi* de los lectores vivientes. El esteta agrega incluso: «En cierto sentido, todo lo que un poeta ha creado es póstumo» (ESK 2, pág. 170 / SKS 2, pág. 151). Todo lo que ha escrito un poeta fue escrito por un muerto, por eso la poesía como tal es apocalíptica.

A diferencia de Heiberg, Kierkegaard no necesita representar la vida después de la muerte para producir un escrito apocalíptico. Pero, a diferencia de Martensen, no necesita tampoco elaborar una teoría de los estadios de la poesía para asignar en ella un puesto a la poesía apocalíptica. Exhibe ya esta vida desde un punto de vista apocalíptico, por cuanto dicha vida es presentada por un poeta, es decir, por un muerto. Y este, gracias a la ficción de los pseudónimos, no es un poeta que imagina la vida después de la muerte, sino un poeta que narra la propia vida como si fuese la vida de un muerto, o simplemente como si fuese una muerte interrumpida. En este caso, la anticipación del día del juicio no significa ya *anticipar el relato* del juicio que un ser humano obtendrá *después de la muerte*, sino *anticipar la muerte misma en esta vida*, como si el día del juicio hubiese ya acaecido aquí y ahora.

También la Antígona moderna, en el *remake* de Kierkegaard, es una tragedia apocalíptica. Al igual que los *symparanekromenoi* y, en particular, el esteta que hace que la heroína sea su «criatura» y su «propiedad», Antígona no pertenece a este mundo: «Tampoco ella pertenece al mundo en que vive [...]; también, aunque viva, desde otro punto de vista está muerta» (SKS 2, pág. 155 / ESK 2, pág. 174). La razón de su estar muerta es el secreto indecible que se esconde en su corazón, la culpa de Edipo. El secreto la vincula con un muerto y la separa de los vivos; Antígona contempla la vida desde el punto de vista de la muerte.

Apocalípticos son también los otros dos discursos pronunciados por el esteta ante sus compañeros de muerte. En las *Siluetas* dice que los *symparanekromenoi* apoyan la «teoría del fin

de todas las cosas», y el Apocalipsis en sentido estricto es su esperanza:

> Ah, ese torbellino que es el principio íntimo del mundo [...] ¡Ojalá irrumpiese y con profunda indignación se quitase de encima las montañas y los Estados y los productos de la cultura y los sagaces hallazgos de la gente! ¡Ojalá irrumpiese con ese último y estremecedor silbido que, con mayor seguridad aún que la trompeta del Juicio final, anuncia la decadencia de todas las cosas! (SKS 2, pág. 166 / ESK 2, pág. 186).

También *El más desdichado*, el tercero de los discursos del esteta, viene del más allá: el más desdichado es «el enviado del reino de los suspiros» (SKS 2, pág. 222 / ESK 2, pág. 240). La superlativa desdicha es el ideal de los *symparanekromenoi*, y el retrato del más desdichado aspira a describir la culminación de todo posible sufrimiento de un modo que supera incluso la imaginación dantesca. Es tanto como decir que aun el sufrimiento del círculo más hondo del infierno es superado por la pena del más desdichado en esta vida. Por otro lado, «¿quién es el más desdichado sino el más dichoso? y ¿qué es la vida sino demencia, la fe sino locura, la esperanza sino un aplazamiento y el amor sino vinagre en la herida?» (SKS 2, pág. 223 / ESK 2, pág. 241). La fe, la esperanza y la caridad, las tres virtudes teologales, son, como la vida en su conjunto, ilusión y vanidad.

Las normas sociales que permiten convivir con la vanidad de las cosas son descritas más tarde en el penúltimo ensayo de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, titulado «La rotación de los cultivos. Ensayo para una doctrina de prudencia social», un manual para apocalípticos que quieran sobrevivir como muertos en este mundo.

III

He demostrado en lo precedente que la mayor parte de los escritos de la primera parte de *O lo uno o lo otro* son apocalípticos en el sentido débil del término. Muchos de ellos, sin embargo, son en mi opinión también apocalípticos en sentido fuerte. Recordemos que, de acuerdo con la definición de Martensen, un escrito es apocalíptico si presenta «la totalidad de una vida del mundo en su relación con la idea absoluta de la religión».

Eso es de hecho lo que sucede en los *Estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical*. La conocida tesis del ensayo es que solo la música puede expresar la idea más abstracta, a saber, la genialidad sensual, el deseo erótico. El argumento es que tal deseo sensual se expresa de la manera más perfecta en el *Don Giovanni* de Mozart. Sin embargo, el ensayo se propone mostrar también el origen del deseo sensual. Como afirma el esteta: «El cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo». Esto sucedió debido a que «el cristianismo es espíritu, y el espíritu es el principio positivo que se ha introducido en el mundo». En cuanto el cristianismo puso el espíritu como principio positivo, introdujo también el principio opuesto a él: la sensualidad. Así, el espíritu se puso a sí mismo como principio positivo y, al mismo tiempo, puso la sensualidad excluyéndola de sí mismo. Pero, al excluir de sí la sensualidad, el espíritu ha puesto lo erótico como un principio que puede erigirse como

entidad separada. En suma: «Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad es puesta por primera vez en el cristianismo» (ESK 2, pág. 85 / SKS 2, pág. 68). En el mundo griego, lo erótico coincidía con lo anímico, y habrá que esperar al cristianismo para que sea puesto como una entidad opuesta al espíritu. La figura de Don Juan, por tanto, impensable en el mundo griego, solo es posible en el contexto cristiano. Así, la música es «arte cristiano», o más precisamente, «el arte que el cristianismo pone al excluirlo de sí, como medio para aquello que el cristianismo pone al excluirlo de sí» (ESK 2, pág. 88 / SKS 2, pág. 71).

Si es así, el escrito sobre *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical* es apocalíptico en el sentido propuesto por Martensen: describen una visión del mundo, la del erotismo musical, en relación con la idea del cristianismo. El pseudónimo utilizado para este trabajo es el del esteta «A», pero cabría decir que, paradójicamente, incluso un pseudónimo tan tardío como Anti-Climacus, cristiano en sentido extraordinario, no podría haberlo escrito de otra manera (*cf*. Rocca, 2008, pág. 129 y sigs.). Si no se presupusiera que el cristianismo es el principio supremo, la tesis de este ensayo se derrumbaría.

La presuposición del cristianismo opera también en el escrito sobre la tragedia. Aquí la pregunta es si la tragedia es posible bajo las condiciones del mundo moderno cristiano, y de qué manera lo es. En el surco de Heiberg, el autor del ensayo interpreta el mundo moderno como una estetización del cristianismo cuando, por ejemplo, afirma: «Se pretende la edificación en el teatro, la afección estética en la iglesia; se pretende la conversión por las novelas, disfrutar de escritos edificantes» (ESK 2, pág. 167 / SKS 2, pág. 148). Por esta razón, lo cómico es más apropiado que lo trágico si se trata de representar el mundo moderno. Por eso la nueva Antígona, aquella cuya historia imagina el esteta, se puede entender como estetización de una figura cristiana. Como más tarde Nietzsche concebirá a su Anticristo, la Antígona moderna es una demoníaca Anti-María. Ella es «*virgo mater* en un sentido puramente estético, lleva su secreto bajo su corazón, recóndito y clandestino»; como María, «no conoce hombre alguno, y aun así, es esposa» de su secreto (ESK 2, pág. 175 / SKS 2, pág. 156). Si María es esposa y madre de Dios, Antígona es esposa y madre del secreto que la separa de los vivos y la vincula a un muerto, el padre incestuoso. Una vez más, la visión trágica moderna se piensa en relación con la idea absoluta del cristianismo. También *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* es un escrito apocalíptico en el sentido de Martensen.

IV

El último punto al que quiero referirme tiene que ver con lo apocalíptico como género literario. Me he referido a *Un alma después de la muerte* como posteatro, por cuanto se trata de una pieza aparentemente teatral, pero que no se presta a la puesta en escena. Como poesía

especulativa, indica la transición del teatro a la filosofía: sin ser ya teatro ni todavía filosofía, se sitúa en el momento final del arte en el sentido hegeliano. El género apocalíptico encuentra su lugar en el crepúsculo del arte. El término *apocalíptico* se entiende aquí en un tercer sentido: el apocalipsis como ocaso del arte. Se ha visto ya que el humor como arte apocalíptico desempeña en Martensen un papel similar, con la diferencia, sin embargo, de que no marca la transición del arte a la filosofía, sino a la religión cristiana. El humor es ya una categoría cristiana.

Kierkegaard no discute jamás de manera directa la cuestión del fin del arte. Sin embargo, limitándose a los escritos de *O lo uno lo otro*, la pregunta es si es posible encontrar en ellos la alusión a algo que puede compararse a la tesis hegeliana del fin del arte, o al menos lo que he llamado aquí el posteatro.

En el ensayo sobre lo trágico, el proyecto kierkegaardiano de una nueva Antígona es solo una trama, un argumento para una tragedia no escrita. ¿Es casual que el esteta no haya desarrollado esta trama en una tragedia? No parece que lo sea. Antes bien, es posible encontrar en este escrito el motivo por el cual la trama no dio lugar a una tragedia. Lo que muestra es justamente la imposibilidad de poner en escena el conflicto trágico al pasar de las categorías griegas a las cristianas, por ejemplo, cuando se pasa de la pena trágica griega a la culpa cristiana como dolor interiorizado; de la compasión del espectador a la responsabilidad personal; de la ambigüedad estética del héroe trágico a la contradicción absoluta de Cristo, etc. Sin embargo, aunque sea imposible revivir el conflicto trágico bajo las condiciones de la modernidad cristiana, el esteta quiere escribir una nueva tragedia (*cf.* Rocca, 2001, pág. 73 y sigs.). No le es posible, pero no obstante quiere hacerlo. El resultado no es una tragedia, sino la trama de una tragedia no escrita.

En el escrito subsiguiente, las *Siluetas*, el esteta afirma que el arte no puede representar el sufrimiento interior, lo que él llama la «pena reflexiva». Analiza la pena en tres figuras: Marie Beaumarchais en el *Clavigo* de Goethe, Doña Elvira en el *Don Giovanni* y Margarita en el *Fausto* de Goethe. A través de su largo examen, sin embargo, acaba por mostrar la insuficiencia de la misma poesía trágica para representar el sufrimiento interior. Su análisis es una expansión y una corrección del contenido de las tragedias. Discute en forma de ensayo cómo estas tragedias deberían haber sido escritas para poder dar expresión al sufrimiento interior, sin por ello tener que reescribirlas. Este es el posteatro que Kierkegaard practica: el arte de escribir tramas para tragedias no escritas.

1 Martensen se había referido ya al *Apocalipsis* y a su significado en la primera publicación de su carrera (*cf.* Martensen, 1834, pág. 31 y sigs.). Sobre este autor pueden consultarse: Horn, 2007; Thomson, 2008; Steward, 2012b.

2 *Aabenbaringsformer*, o también «formas apocalípticas».

Referencias bibliográficas

Borup, Morten (ed.) (1948). *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* (vol. 2, pág. 304). Copenhague: Gyldendal.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1837). *Vorlesungen über die Aesthetik* (vol. 2, pág. 234 y sigs.). Berlín: Duncker und Humblot.

Heiberg, Johan Ludvig (1833). *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid. Et Indbydelses-Skrift til en Række af philosophiske Forelæsninger* (pág. 38 y sigs.). Copenhague: C. A. Reitzel.

Heiberg, Johan Ludvig (1838). *Fata Morgana, Eventyr-Comedie*. Copenhague: Schubothe.

Heiberg, Johan Ludvig (1841). «En Sjæl efter Døden». En: Johan Ludvig Heiberg. *Nye Digte* (págs. 29-158). Copenhague: C. A. Reitzel.

Horn, Robert Lesley (2007). *Positivity and Dialectic: A Study of the Theological Method of Hans Lassen Martensen*. Copenhague: Søren Kierkegaard Research Centre / C. A. Reitzel.

Kjældgaard, Lassen Horne (2007). *Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud* (pág. 154 y sigs.). Copenhague: Gyldendal.

Martensen, Hans Lassen (1834). «E. G. Kolthoff, Apocalypsis Joanni Apostolo vindicata». En: *Maanedsskrift for Litteratur* (vol. 12, págs. 1-31). Copenhague.

Martensen, Hans Lassen (1837). «Betragtninger over Ideen af Faust. Med Hensyn paa Lenaus Faust». *Perseus, Journal for den speculative Idee* (núm. 1, pág. 98 y sigs.). Copenhague.

Martensen, Hans Lassen (1838). «Fata Morgana, Eventyr-Comedie af Johan Ludvig Heiberg». En: Hans Lassen Martensen. *Maanedsskrift for Litteratur* (vol. 19, págs. 361-397). Copenhague.

Martensen, Hans Lassen (1841). «Nye Digte af J. L. Heiberg». *Fædrelandet* (núms. 398-400), col. 3205-3224.

Overskou, Thomas (1864). *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid* (vol. 5, pág. 311 y sigs.). Copenhague: Samfundet til den Danske Literaturs Fremme.

Rocca, Ettore (2001). «L'Antigone di Kierkegaard o della morte del tragico». En: P. Montani (ed.). *Antigone e la filosofia* (págs. 73-84). Roma: Donzelli.

Rocca, Ettore (2008). «"The Immediate Erotic Stages" in *Either/Or* as Christian Writing». En: Varios autores. *Kierkegaard Studies. Yearbook* (vol. 13, págs. 129-140).

Stewart, Jon (2007). *A History of Heleglianism in Golden Age Denmark. The Martensen Period: 1837-1842* (vol. 2, pág. 148). Copenhague: Søren Kierkeggard Research Centre / C. A. Reitzel.

Stewart, Jon (2012a). *Hans Lassen Martensen. Theologian, Philosopher and Social Critic*. Copenhague: Museum Tusculanum / Søren Kierkegaard Research Centre.

Stewart, Jon (2012b). «Heiberg's Conception of Speculative Drama and the Crisis of the Age: Martensen's Analysis of Fata Morgana». En: Jon Stewart (ed.). *The Heibergs and the Theater Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama* (págs. 139-160). Copenhague: Museum Tusculanum / Søren Kierkegaard Research Centre.

Thompson, Curtis L. (2008). *Following the Cultured Public's Chosen One. Why Martensen Mattered to Kierkegaard*. Copenhague: Museum Tusculanum / Søren Kierkegaard Research Centre.

Capítulo VIII

Kierkegaard y la crítica literaria: la prosa de Andersen

Begonya Saez Tajafuerce

Mientras que la relación que Kierkegaard establece en su obra con la música es bien conocida y ha sido significativamente estudiada, quizás también debido al hecho de que no pocos de sus pseudónimos dan pie a establecer un vínculo con ella por alusiones, como sucede con Johannes el seductor en relación con el mito de Don Juan, quien, a su vez, remite a Don Giovanni, el cual es considerado de manera explícita y generosa en el primer volumen de *O lo uno o lo otro*, la relación que Kierkegaard establece en su obra con la literatura no ha sido tratada de forma tan extensa y quizás esta circunstancia se deba en buena medida al hecho de que, dicha relación, obra-literatura, no es mediada sino que más bien la literatura ofrece la posibilidad –que es, a la vez, contemplémoslo de inmediato, la imposibilidad– de mediación de los contenidos que el texto de Kierkegaard *stricto sensu* expone y en virtud de la cual la obra, como tal, en general, se expone una y otra vez, en cada obra particular.

Entonces, la literatura hace parte del texto kierkegaardiano *qua* texto; lo constituye como el texto que es. En general, no hace parte del texto como objeto para la reflexión, es decir, simple y llanamente dado a la reflexión, sino que se intercala en el texto en una suerte de complicidad filial que permite conformar un tejido de urdid afín. La literatura da cuerpo al *corpus* kierkegaardiano en la medida en que está comprometida con él. Cuando, por ejemplo, aún en el primer volumen de *O lo uno o lo otro*, en los papeles de A, leemos: «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», vasto fragmento supuestamente dedicado a la tragedia de Eurípides, *Antígona*, no damos, contra toda expectativa, con un análisis de esta obra como tal, sino que establecemos una relación con ella en la medida en que la obra permite pensar el carácter singular de la subjetividad desde la relación que el autor es capaz de proponer entre un sujeto ejemplar, aunque sujeto otro, como es Antígona, y sus coetáneos.

Dicho esto, es preciso añadir que contamos con un par de ejemplos que conforman la excepción a la norma apenas esbozada y que ponen de manifiesto hasta qué punto el interés de Kierkegaard por la literatura es constitutivo de la lógica tanto de su obra como de su pensamiento y pasa por un saber teórico en virtud del cual a Kierkegaard le resulta posible dar a la literatura el uso «mediador» que le da en los términos en los que acabo de describirlo. Estos ejemplos son, de un lado, *De los papeles de alguien que todavía vive* (*Af en endnu Levendes Papirer*, 1838) y *Una reseña literaria* (*En litteraer Anmeldelse*, 1846). La primera obra está dedicada a la novela de Hans Christian Andersen *Solo un violinista. Novela original en tres partes* (*Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele*, 1837) y, la segunda, a la narración de Thomasine Gyllembourg-Ehrensvärd –madre, por otra parte, del reconocido dramaturgo y pensador danés, coetáneo de Kierkegaard, Johan Ludvig Heiberg–, *Dos épocas* (*To Tidsaldre*, 1845).

Y es indispensable añadir que es precisamente en constante referencia a sendas excepciones que podemos plantear una hipótesis acerca de cómo y en qué medida la literatura opera en la obra de Kierkegaard constituyendo su lógica singular de articulación.

Me atrevo a anticipar que esa lógica va a sostenerse en una posición connotada de forma ética y hasta política, que deviene la posición singular de quien narra, de quien comunica, cuya singularidad reside en su permanente borradura. Me remito aquí a la fórmula que Bataille propusiera al respecto de la tarea de escribir al afirmar que escribe para borrar su nombre. Esa borradura invita a pensar la posición singular en que se sostiene la obra de Kierkegaard en clave espectral, es decir, como posición espectral que da lugar a una estrategia discursiva mediante la cual se posibilita e imposibilita a la vez la enunciación unívoca, es decir, la enunciación que remite a una sola voz y a un solo sentido o a un solo marco o referente de sentido. Por otro lado, la borradura invita a precisar que esa estrategia discursiva compromete la materialidad de la enunciación en la medida en que comporta una borradura del nombre en tanto que cuerpo, es decir, en tanto que condiciones biográficas y/o contextuales de la enunciación y, así, en tanto que lugar primero de enunciación. Voz, sentido y cuerpo son desplazados vez tras vez entre líneas en la obra de Kierkegaard; voz, sentido y cuerpo vagan, como Ahasverus, el judío errante, entre esas líneas. Y es preciso aquí subrayar el *entre* como lugar paradigmático, lugar fronterizo, sin duda, lugar de des-apropiación incesante, para esa errancia que es constitutiva de la posición narrativa singular que (se) figura (en) la obra de Kierkegaard que es la posición espectral.

I

De los papeles de alguien que todavía vive (*PAV*), ve la luz el 7 de septiembre de 1838, con la particularidad de que es el primer texto editado y publicado por Kierkegaard. En un principio, *PAV* debería haberse incluido en el segundo y último número de agosto de 1838 de *Perseo. Revista de pensamiento especulativo* (*Perseus. Journal for den spekulative Idee*), editada precisamente por Johan Ludvig Heiberg. Pero el autor topa con las objeciones estilísticas que le plantea el editor, quien, además, le pide que revise el texto, revisión sin la cual su publicación queda descartada. Kierkegaard solicita la ayuda del poeta H. P. Holst, quien corrobora las dificultades del manuscrito señaladas por Heiberg y, según una carta enviada treinta años más tarde al editor de la primera edición danesa de los [*Diarios y*] *Papeles* de Kierkegaard, H. P. Barfod, se ve obligado no solo a corregir, sino incluso a reformular *PAV* hasta el punto de «traducirlo del latín al danés». Con H. P. Holst está de acuerdo Georg Brandes, quien, en su monografía *Søren Kierkegaard. Sumaria presentación crítica* (*Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundris*), publicada en 1877, escribe: «Esta obrita no constituye en forma alguna un espléndido debut [...]; a pesar de los magníficos esfuerzos que delata, este ensayo crítico no es más que un ensayo de principiante, escrito de forma del

todo ilegible y en un lenguaje parentético, transitado por eruditas y, en particular, teológicas reminiscencias y prolijamente dotado de osados giros y fórmulas hegelianos» (Brandes, pág. 34).

Sea como sea, el hecho es que, a pesar de la intensa revisión de H. P. Holst, el manuscrito nunca llegó a publicarse en *Perseo* y, al fin, fue editado y publicado sin más dilación por el propio Kierkegaard en C. A. Reitzel. Él mismo se hizo cargo de los costes de imprenta, Bianco Luno, estableciendo, de esta forma, el precedente que marcó el destino de las obras que seguirían a *PAV* hasta bien entrado el año 1849.

No es posible trazar en los documentos personales de Kierkegaard explicación alguna acerca del motivo que lo llevó a redactar esta crítica de la novela de Andersen, aunque algún intérprete ha querido ver en ella una suerte de tributo a su maestro y mentor, Paul Martin Møller y, algún otro, una especie de *vendetta*, cifra de una relación de extremos, entre el pensador y el literato. Con todo, estimo más productivo remitirnos a las razones que el mismo Kierkegaard aduce en el texto, y de las que el texto mismo da razón, a saber, al pasmo y al disgusto ante una aguda desproporción –consideración clave– entre la extensa producción anderseniana y la casi inexistente «concepción de la vida» que le subyace. Veremos en breve a qué remite y en qué consiste tal «concepción de la vida». En gran medida, *PAV* excede, como ejercicio de crítica literaria, la obra de Andersen. De hecho, solo refiere a ella hacia el final del texto, como parte desde la cual es posible captar un todo que queda herido de muerte en la formulación de lo que podemos considerar una ética de la escritura o, incluso, como aventuraba más arriba, una política de la escritura.

II

PAV es un texto crítico que tiene por objeto tanto la novela de Andersen ya mencionada, *Solo un violinista*, como también la actividad creadora del mismo autor en tanto que autor, puesto que dicha actividad sufre, así lo denuncia Kierkegaard, algunas, profundas, carencias, o quizás sería más conveniente pensar en excesos, en las carencias como excesos, de fondo y de forma.

Kierkegaard resigue en *PAV* con una mirada saturadamente crítica el trazo de los contornos de la «abigarrada y coloreada existencia de poeta anderseniana en todos sus giros, meandros, revueltas, torsiones y reveses», como él mismo apunta en un breve texto redactado dos años más tarde, en el otoño de 1840, publicado de forma póstuma y titulado «¡Un momento, señor Andersen!» (*Et Oeiblik, Hr. Andersen!*), en ocasión del estreno, el 13 de mayo de ese año, en el Teatro Real de Copenhague de *Una comedia en el verde. Vodevil de un acto inspirado en el viejo sainete* «*El actor a pesar suyo*», firmada por Andersen.

Incluso habiendo sido puesto sobre aviso de la publicación de *PAV* por el mismo Kierkegaard en un encuentro fortuito a mediados de 1837, cuando este se encontraba en

plena redacción de su crítica, aquel no puede evitar sentirse ofendido con la lectura del ensayo. Andersen consuela su infortunio poniendo en boca de uno de los actores estrella un sinnúmero de réplicas ininteligibles, extraídas de *PAV*, a quien otorga el papel de «peluquero hegeliano». Kierkegaard no ahorra respuesta a la estrategia vengativa de su coetáneo y, en el mencionado texto de 1840, hace constar: «Yo nunca me he hecho pasar por hegeliano y a tal punto ha sido una locura por parte de Andersen extraer frases de mi obrita y ponerlas en boca de un hegeliano que incluso ante mis propios ojos aparezco casi como un loco».

En cualquier caso, en lo que hace al fundamento literario de *PAV*, es preciso tener en cuenta dos fuentes o, mejor, dos posiciones poéticas en las que se sostiene la actividad y/o producción literarias, al decir de Kierkegaard. De un lado, contamos con que el referente de la crítica de Kierkegaard es la novela de Andersen, quien, instalado en la tradición del *Bildungsroman*, ofrece un retrato psicológico y a la vez costumbrista de las peripecias por las que pasa a lo largo de su juventud un chico a quien le gusta tocar el violín, nacido en el seno de una familia humilde, aunque ambicioso. Andersen establece con estos elementos la figura y el desarrollo –las características y las condiciones vitales– y, así, los avatares del «genio» contemporáneo. Cabe decir que Kierkegaard ejemplifica y corrobora su lectura de *Solo un músico* con breves referencias a otras narraciones del mismo autor. De otro lado, sin embargo, el ejercicio de crítica literaria deviene un ejercicio de literatura comparada cuando Kierkegaard abandona el espacio cerrado de la obra de Andersen y articula su lectura desde otra posición poética que remite a otros dos modelos de creación literaria: en primer lugar, el modelo sostenido por «el autor [anónimo] de *Una historia cotidiana*», es decir, Thomasine Gyllembourg-Ehrensvärd (1773-1856); y, en segundo lugar, al modelo del clásico y consagrado poeta Steen Steensen Blicher (1782-1848), pluma de la así llamada tradición de *Biedermeier*, caracterizada por narraciones dedicadas a la burguesa vida familiar y hogareña, a quien Kierkegaard lee como «la voz que clama en el desierto» (ESK 1, pág. 31 / SKS 1, pág. 24) en alusión a la landa jutlandesa, escenario de las obras de Blicher.

He aquí, entonces, que en *PAV* se dan cita dos concepciones coetáneas de Kierkegaard relativas al qué, cómo y porqué de la novela y, por analogía, de la literatura, referidas a la creación literaria. En este sentido, *PAV* ofrece a la vez una visión sin duda angular de la escena literaria a la cual acaba de incorporarse el mismo Kierkegaard, escena que, a tenor de su crítica, parece configurarse en relación con dos «posiciones» de naturaleza diametralmente dispar. Veamos de qué posiciones se trata.

III La excesiva posición en falta

Ya desde las primeras líneas, es decir, desde las primeras líneas del prólogo firmado por «el editor», se nos ofrece la pista que revela el núcleo de la crítica que Kierkegaard formulará

al talante creativo de Andersen. Pero también se nos ofrece la pista del talante creativo del mismo Kierkegaard, quien atribuye el texto a un *alter ego* que es considerado en el prólogo «el auténtico autor de este ensayo» (ESK 1, pág. 19 / SKS 1, pág. 9). He aquí ya, desde las primeras líneas del prólogo, en efecto, una atribución programática en favor de la posición de quien narra en tanto que borradura de sí; posición singular por serlo en tanto que acto de borrarse, por sostenerse en ese borrar que es un borrarse. Siempre según el editor, este su otro, autor del ensayo, otro con todo tan cercano que identifica como la segunda alma que «habita un [solo] cuerpo» (*idem*), el mismo cuerpo que él ocupa, participa de una desmesurada «disconformidad con el mundo» que, de vez en cuando, lo arrastra hasta encerrarlo en una partición radical, en una separación extrema. Y, en este lugar ajeno a la mediación, pero, sobre todo, en ese lugar ajeno a la realidad, un lugar en que él se establece como principio, crea. Este es un lugar fuera del mundo, «una torre de marfil silenciosa e inexpugnable» (ESK 1, pág. 20 / SKS 1, pág. 10). Es relevante poner atención en este lugar que se dibuja en el prólogo de *PAV* como lugar de creación, porque ahí se conforma como lugar de referencia por oposición al cual Kierkegaard articulará su crítica al talante creador de Andersen a quien, también disconforme, aunque no con el mundo sino en el mundo, considera entregado siempre y en exceso, también entregado siempre y en exceso al mundo de la obra en tanto que principio, ocupando de ese modo el lugar que debe ocupar la realidad no en tanto que idea, sino en tanto que realidad efectiva, en tanto que realidad vivida, es decir, en tanto que experiencia.

A la vez, ya en las primeras líneas del ensayo, Kierkegaard anticipa el indicio que tendrá que hacer valer para su crítica al talante filosófico de sus coetáneos y que sostendrá desde entonces y con la misma beligerancia a lo largo de su obra y hasta 1850, cuando tenga lugar su archiconocida disputa teológica con el editor de la revista *El Corsario* (*Corsaren*), Meïr Aron Goldschmidt.

El indicio se hace manifiesto en la consideración de una «tendencia» de los tiempos a «omitir [...] los resultados obtenidos [...] para comenzar así de nuevo y de cero [...] para ratificarse en la propia empresa y en su importancia [...] y para imponer a la posteridad este reconocimiento y hacer de sí mismo el punto de partida definitivo para la historia del mundo» (ESK 1, pág. 25 / SKS 1, pág. 17). El máximo exponente de esta tendencia que Kierkegaard identifica como del todo denigrable remite al «gran intento de Hegel de comenzar por nada» (*idem*). Este intento, señala Kierkegaard, se pone en obra para «recuperar la "maciza plenitud" de la existencia» (*idem*); sin embargo, este objetivo se echa a perder cuando no se toma en consideración eso a lo que Kierkegaard llama «la realidad efectiva» (ESK 1, pág. 26 / SKS 1, pág. 18).

Como réplica del propósito hegeliano, Kierkegaard detecta en el quehacer político del momento el mismo intento de comenzar por nada que «atenta contra la realidad dada; su consigna es: olvida lo real» (ESK 1, pág. 27 / SKS 1, pág. 19). Así, pues, ya sea en su

figuración filosófica como en su figuración política, concluye Kierkegaard, crítico aquí también de la cultura, y este es un elemento clave que retomaré más adelante, «lo que comienza por nada no es el sistema, sino la existencia, y el momento negativo a través y en virtud del cual todos los movimientos tienen lugar (la negatividad inmanente del concepto hegeliano) es la desconfianza» (ESK 1, pág. 27 / SKS 1, pág. 20). Se pone aquí de manifiesto, si bien con relativa timidez, la coincidencia entre la crítica literaria y la crítica de la cultura y, en particular, de la cultura como espacio de la política, es decir, como espacio de las prácticas que comprometen la relación entre el Estado, la Vida y la Historia. Esta crítica se conformará con mayor definición en *Una reseña literaria*, dedicada a la obra *Dos épocas* (*To tidsalder*), de la ya mencionada Thomasine Gyllembourg-Ehrensvärd.

Kierkegaard constata en seguida que el problema, es decir, la excesiva posición en falta, ni para el discurso de la filosofía, ni para el de la política, ni para el de la poesía, no reside en comenzar de cero, sino que reside en instaurar la negatividad como lógica totalitaria por fuerza de la cual la única relación posible con la realidad está condenada a aquella desconfianza. Tanto el autor de *Una historia cotidiana* como Steen Steensen Blicher son muestra de que es posible comenzar de cero sin sucumbir a dicha lógica totalitaria. De la primera dice, entre otras cosas: «Situada en su positividad, la mencionada serie ha dado lugar a tal riqueza epicéntrica y ha otorgado un testimonio tan jovial a la densidad poética de la existencia, que solo puede animar a todo narrador o novelista posteriores a adoptar un comienzo como el suyo» (ESK 1, pág. 28 / SKS 1, pág. 20). Del segundo destaca: «Nos encontramos con un cierto comienzo de cero activado por el despertar de toda una positividad que, por decirlo de algún modo, clarea y que, divinamente fresca, se renueva y renace con autóctona originalidad» (ESK 1, págs. 31-32 / SKS 1, pág. 24). En ambos casos, lo que Kierkegaard constata, sin nivelarlos, es, en efecto, una positividad o, mejor, la articulación de una relación positiva con la existencia que denomina una «concepción de la vida». En el primer caso, dicha concepción «presupone sin duda [una] correlación con la existencia en la misma medida en que surte en ella un efecto» (ESK 1, pág. 28 / SKS 1, pág. 21); la realidad, «la auténtica realidad de la existencia», rezuma a través de ella (ESK 1, pág. 29 / SKS 1, pág. 22). En el segundo caso, también damos con la realidad, aunque, ahora «envuelta en el velo nebuloso de la inmediatez» (ESK 1, pág. 32 / SKS 1, pág. 25).

La cuestión es, por tanto, en lo que hace a la posición poética, qué relación se establece con la realidad y cómo se articula esta relación, ya sea en un contexto filosófico, político y/o literario. La cuestión es aun cuál es la cifra de esta relación. Kierkegaard resulta bastante explícito en *PAV*: se trata de tomar pie en la realidad, de forma inmediata, de hacer experiencia de la realidad a fin de tomar en ella posición sin permanecer ni en la contemplación ni en la «prosa de licenciado», así la tilda Kierkegaard con irreverencia, para transfigurarla, al igual que Steen Steensen Blicher «transformara [...] el desierto en un afable refugio para la imaginación» (ESK 1, pág. 31 / SKS 1, pág. 24). La cifra de la relación con la

realidad es una dialéctica que, con todo, no requiere «explicitación» (ESK 1, pág. 33 / SKS 1, pág. 26) alguna. Esta dialéctica, que caracteriza el carácter épico de la creación –en oposición al lírico, consiste en un «profundo y serio abrazo con una realidad dada, mediante el cual uno se diluye en ella, así como en el reposo y en la admiración que, teniendo a la realidad por objeto, refuerzan la vida sin necesitar nunca explicación alguna» (*idem*). La dialéctica épica es condición de posibilidad de la acción épica donde, además, de vuelta, aquella se corrobora. He aquí, sin duda, el lugar en el que se comprometen Estado, Vida e Historia.

La relación que Andersen, en lamentable emulación política, establece con la realidad, no es de dilución sino de «fermentación» (ESK 1, pág. 34 / SKS 1, pág. 27) sin reposo, sin referencia, sin sustrato. Andersen se cierra en un espacio «externo» a la realidad y a la reflexión sobre la realidad, fiel con la producción en tanto que mero hecho de producir y entregado a su «descontento con el mundo» que procura compensar ahogándolo en sus «creaturas» (ESK 1, pág. 37 / SKS 1, pág. 31). Andersen no toma posición en relación con la realidad a la vez como causa y efecto de su posición en falta, es decir, a la vez como causa y efecto de «estar falto por completo de una concepción de la vida» (ESK 1, pág. 38 / SKS 1, pág. 32), que Kierkegaard define no como un punto de partida, justamente, no como un principio o posición estática, no como un fundamento ni origen de/para la acción, ni tampoco como una positividad dada de antemano, sino como «transubstanciación de la experiencia» (*idem*). La excesiva posición en falta no alude, por tanto, a una excesiva falta de posición, sino más bien a una posición fija, a un exceso de posición, podríamos decir, que cubre la función de causa y de efecto, que permite establecer la lógica sobre la cual se sostiene, que es la lógica de la dialéctica concebida en clave hegeliana. En cambio, la concepción de la vida, en tanto que posición, se adquiere. Y no se adquiere mediante «una suma de frases engarzadas en virtud de su abstracta adversatividad» (*idem*). Pero tampoco se adquiere de forma progresiva, es decir, como resultado de un proceso/progreso, porque la concepción de la vida ya está dada al inicio, es *conditio sine qua non* de la producción (ESK 1, pág. 39 / SKS 1, pág. 33). Se adquiere una vez tras otra, es decir, en y en virtud de la repetición, feudo de la negatividad en la dialéctica concebida en clave kierkegaardiana. He aquí, de nuevo, el lugar en el que se comprometen Estado, Vida e Historia.

Por este motivo, es decir, porque la posición que es la concepción de la vida solo se da en la medida en que se adquiere una vez tras otra, es decir, en que se borra una vez tras otra, no es posible que una idea dé lugar a una concepción de la vida. Y ninguna obra se sostiene en una idea. Solo la posición que es concepción de la vida otorga a la obra «un centro de gravedad propio que la libera de la arbitrariedad y de la futilidad, porque asegura en ella la presencia de una finalidad» (ESK 1, pág. 42 / SKS 1, pág. 36). Esta finalidad, de nuevo, no ancla la obra a un sentido fijado de entrada y mucho menos a un sentido fijado por el autor desde su biografía. Todo lo contrario, esta finalidad supone una suerte de garantía contra la

relación de servidumbre de la obra para con la idea (como sucede, por ejemplo, con las obras dogmáticas o doctrinarias) y/o para con «la carne y el hueso del escritor» (ESK 1, pág. 42 / SKS 1, pág. 37). La posición que es la concepción de la vida hace de la creación una acción en virtud de la cual la obra deviene autónoma, siendo esta, además, la única acción mediante la cual es legítimo incidir en la realidad. Solo la personalidad «muerta y transfigurada –y no aquella poligonal, terrenal, palpable [que constituye una segunda forma de fijación, psicológica]– debe y puede producir» (ESK 1, pág. 43 / SKS 1, pág. 38). En la obra no debe cuajar ni la personalidad del autor ni su voluntad ni tampoco su casuística vital y conviene evitar una relación física con la propia creación, tercera forma de fijación, cuya génesis deviene, entonces, como en el caso de Andersen «no [...] tanto una producción como una amputación de sí mismo» (ESK 1, pág. 44 / SKS 1, pág. 39).

IV

A mi entender, damos aquí con un completo programa relativo al qué y al cómo de la creación artística y/o literaria, donde la posición que es la concepción de la vida lo es todo menos una garantía o, para decirlo en términos del propio Kierkegaard, lo es todo menos un «aval» (ESK 1, pág. 46 / SKS 1, pág. 42), porque es ajena a «la mirada fija e inamovible sobre un único objeto» (ESK 1, pág. 47 / SKS 1, pág. 42). La relación que se establece con la realidad en la creación y, por tanto, a la vez, la relación que se establece con la obra, desde la posición que es la concepción de la vida, desde la repetida borradura, es, al decir de Kierkegaard, una relación «en subjuntivo» que permanece incierta «en indicativo» (ESK 1, pág. 48 / SKS 1, pág. 43).

La relación que Andersen establece con la realidad y también con su obra, entonces, no se sostiene en la posición que es una concepción de la vida en los términos descritos, es decir, en una posición cuyo carácter necesario no remite a una idea y que, por tanto, no tiene las características de una idea ni tampoco de la lógica que da lugar a la idea. Esta relación, dada por la excesiva posición en falta, resulta, entonces, desproporcionada, es decir, no se ajusta a las proporciones ni del objeto ni de la tarea que el objeto comporta, y radica, a su vez, dice Kierkegaard, en una doble desproporción.

A saber: de un lado, la excesiva posición en falta y la resultante relación con la realidad resulta en la desproporción «entre Andersen y Andersen», que Kierkegaard caracteriza como «estado de ánimo eventual»; de otro lado, radica en la desproporción entre «Andersen y la fuente de saber que precisa» (ESK 1, pág. 49 / SKS 1, pág. 44), que Kierkegaard caracteriza como «saber eventual» (ESK 1, pág. 51 / SKS 1, pág. 47). La desproporción radica, en el primer caso, en hacer del propio estado de ánimo, eventual, un estado de ánimo necesario que impregna el estado de ánimo de su «personaje poético», al cual hace cómplice de su «indignación subterránea», otorgándole un «matiz que le resulta del todo ajeno» (ESK 1, pág.

49 / SKS 1, pág. 45) y que determina su relación con él. En el segundo caso, la desproporción radica en el hecho de narrar mediante una «eventual asociación de ideas» que Andersen, de nuevo, vierte en su novela como si fuese necesaria, de forma que este saber conforma la creación como alienación, arrebatando el poder y «haciendo de Andersen su apoderado» (ESK 1, pág. 51 / SKS 1, pág. 48) y llegando a ser un «fin en sí mismo» (ESK 1, pág. 53 / SKS 1, pág. 50).

En esta lógica de la necesaria eventualidad doble, en efecto, la negatividad se ha devorado a sí misma. No queda ni rastro de ella. No ha lugar a un lugar «de reposo, en donde sea posible el recogimiento y mirar atrás [...] el camino del desarrollo no goza de perspectiva alguna» (ESK 1, pág. 54 / SKS 1, pág. 51). Esta crítica, que lo es del *Bildungsroman* como expresión máxima para la creación literaria de la dialéctica hegeliana, al menos en la lectura que de ella realiza Kierkegaard, lo es también de una sumisión del genio, es decir, de la condición de posibilidad de todo viraje, de todo punto de inflexión, de toda elevación, de todo salto, para evocar otras figuras kierkegaardianas que son constitutivas de la realidad y que son constituidas en ella o, mejor aún, destituidas por ella.

Kierkegaard es ya en este inicio, pensador de la desproporción. Es decir, de la relación con la realidad, con la obra y con la creación literaria misma *qua* desproporción. Y lo es hasta el final, hasta 1850, cuando establece en *La enfermedad para la muerte*, bajo el pseudónimo Anti-Climacus, que la desproporción es constitutiva en términos ontológicos, es decir, constitutiva de la existencia. Y lo es porque la medida de la relación reside fuera del individuo que se constituye en ella, ya sea en clave transcendente (es así como hay que leer «el individuo siempre está en el error –en falta, podríamos traducir– delante de Dios») o en clave inmanente, frente al otro (ya sea en la figura del Estado, de la Vida o de la Historia). Pero, y aquí viene la discrepancia clave con Andersen, la desproporción no es constitutiva en virtud de la necesidad sino de la posibilidad. No hay garantía ni subjetiva (como lo sería el estado de ánimo) ni objetiva (como lo sería el saber o conjunto de saberes) para la relación. Es decir, no hay medida para la relación. Y aquí se hace manifiesta la condición de (la) posibilidad, es decir, la posibilidad como condición de la existencia y así también de la creación que Kierkegaard reivindica para la literatura en *PAV*.

El exceso de la posición en falta que Kierkegaard diagnostica mediante su crítica a *PAV* reside en otorgar a la necesidad el carácter de condición de la existencia y, por ende, de la creación. Y, de ese modo, en hacer de esa posición, que es y permanece eventual en lugar de ser y permanecer borradura, en lugar de «morir y transformarse», medida de la relación –con la realidad, con la obra y con la creación artística y/o literaria misma.

Capítulo IX

Estadios en el camino de la pasión musical

Elisabete M. de Sousa

La música desempeña, junto con el teatro, un papel central en la formación del pensamiento estético de Kierkegaard. La experiencia de obras de rango internacional puestas en escena en el Teatro Real de Copenhague, al que asistía con frecuencia, le permitió formarse en el conocimiento de los géneros dramáticos y dramático-musicales. Su conocimiento en este campo fue ante todo el de un espectador, y es eso lo que le permitió desarrollar una notable capacidad de observación. Dicha capacidad se cuenta entre las características más destacadas de la mirada estética de «A», el autor pseudónimo de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, pero asimismo de la del Juez Wilhelm en la segunda parte, pues también este afirma ser un observador de su interlocutor, Johannes, y de las escenas de la vida propia y ajena. El conocimiento que Kierkegaard obtuvo a partir de aquellas obras teatrales fue desarrollado y completado mediante un trabajo imaginativo e inventivo, tal como lo demuestran los numerosos borradores literario-filosóficos redactados durante su juventud, en los que se mezclan vivencias, lecturas y experimentos literarios.

El presente estudio se propone mostrar hasta qué punto esa experiencia de melómano se refleja en el capítulo «Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo-musical», en la primera parte de *O lo uno o lo otro* (1843). El trayecto se realizará en dos etapas. En la primera, me valdré de testimonios textuales que remiten a los escritos de Robert Schumann (1811-1856), de Hector Berlioz (1803-1866) y de Richard Wagner (1813-1883), a fin de señalar que la crítica musical de estos tres compositores constituye la base en que se asienta la teoría musical de Kierkegaard. En la primera, sostendré que aspectos fundamentales de la teoría musical de Kierkegaard pueden comprenderse a la luz de los escritos de Schumann, Berlioz y Wagner, autores a los que me referiré como tres de los grandes compositores-críticos de la época. En la segunda etapa, discutiré la cuestión del virtuoso y del virtuosismo cuyo exponente es un cuarto autor, Franz Liszt (1811-1886), y me referiré al impacto de dicho fenómeno en la obra de Kierkegaard. En este sentido, sugeriré que el cruce entre la mirada filosófica y el oído musical del autor en la percepción del virtuoso llevó al pensador danés a manifestarse él mismo como un virtuoso cuyo instrumento fue su propio pensamiento.

I

En el ensayo «Los estados eróticos inmediatos, o el erotismo-musical», en la primera parte de *O lo uno o lo otro*, la voz del autor pseudónimo «A» es la de un entusiasta cuya infantil admiración por W. A. Mozart (1756-1791) (SKS 2, pág. 56 / ESK 2, pág. 74) lo lleva a menudo a colocarse en el bando opuesto al de aquellos que él mismo llama los «entendidos»

en materia musical (SKS 2, págs. 72 y 76 y sigs. / ESK 2, págs. 88 y 92 y sigs.). El narrador A, sin embargo, no solo es el autor de uno de los trabajos de síntesis más completos sobre *Don Giovanni* (1879), sino que además encontramos reunidas en él las ideas clave del debate contemporáneo en torno a la expresividad del lenguaje musical. Todo indica que Kierkegaard fue mucho más que un melómano y un entusiasta. En el ensayo sobre el erotismo musical, de hecho, se presenta como un cuidadoso lector crítico de lo mucho que había sido escrito sobre la obra maestra de Mozart al conmemorarse, en 1841, los cincuenta años la muerte del compositor. Además, la letra del texto nos habla de un oyente atento al efecto de la música, pues el objeto del análisis no es solo la ópera mozartiana, sino que otros ejemplos musicales y otros tipos de música dejan también su huella. El ensayo, en definitiva, se presenta como la exposición total de lo que podría definirse como una teoría estética con fundamento musical. Si bien es cierto que en *O lo uno o lo otro* se abordan otras artes, la música es el arte mediante la cual las demás son evaluadas a lo largo de la obra, y la primera en ser abordada en un capítulo que, por lo demás, se destaca tanto por su extensión como por su organización interna, tomando así la forma de un pequeño tratado. Tenaz defensor de una práctica filosófica opuesta a la construcción de sistemas, Kierkegaard es también fiel a sus principios en el sentido de no presentar una jerarquización de las artes o una caracterización interna de cada una de ellas. Por el contrario, la música, la tragedia, la comedia y la novela son objeto de enfoques críticos y tratamientos diferenciados, en correspondencia con la índole de los respectivos capítulos: «Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo-musical», «El reflejo del trágico antiguo en lo trágico moderno», «*El primer amor*» y *Diario del seductor*. En ellos, Kierkegaard asigna a cada una de esas artes un lugar específico no solo en su propia formación estética sino también en la de su interlocutor, el lector o lectora singular a quien se dirige, formación que coincide con la adquisición de conocimientos basados tanto en la inmediatez como en la reflexión a lo largo de las dos partes de *O lo uno o lo otro*.

La repercusión que las ideas de aquellos cuatro grandes compositores-críticos tuvieron en el siglo xix se percibe anticipadamente ya en el ensayo sobre el erotismo musical, pues sabemos que en 1841, el año en que se publica el texto de Wagner en el que se inspiraría Kierkegaard, el compositor alemán no contaba todavía con este tipo de reconocimiento. Dado que no pudo haberse guiado por el renombre o la autoridad que ya poseían los otros tres compositores, la elección del texto wagneriano es ya una prueba del notable conocimiento del tema en cuestión por parte de Kierkegaard. A ello pudo haber contribuido su contacto con los círculos musicales de Copenhague, el cual fue mucho más estrecho de lo que parecen haber advertido varias generaciones de investigadores. El hecho de que se haya soslayado esta circunstancia se explica, en parte, por el encubrimiento de las fuentes, pues la única autoridad invocada por Kierkegaard en su tratamiento de *Don Giovanni* es Gustav Hotho (SKS 2, págs. 91, 101 y 119 / ESK 2, págs. 107, 116 y 132), autor que considera

como representante del grupo de los «entendidos». La referencia a Hotho, compilador de las lecciones de estética de Hegel, no parece suficiente a la hora de comprender los argumentos de Kierkegaard en un ensayo que, tanto en su forma como en su contenido, poco tiene de hegeliano. Es cierto que uno de los pilares del ensayo es una propuesta estética de superación de la dicotomía entre lo exterior y lo interior. Pero los argumentos presentados a tal efecto, en particular la noción de la obra clásica como aquella en la que la forma y la materia se enlazan hasta el punto de volverse indiscernibles (SKS 2, pág. 60 / ESK 2, pág. 78), no se basa, al menos en el caso de la música, en la minuciosa descripción hegeliana de la estructura del lenguaje musical y de sus correspondientes atributos, ni tampoco en el enfoque formalista sustentado por J. L. Heiberg, tal vez el más fiel seguidor de Hegel en el contexto danés. Como veremos, Kierkegaard recabó mucha información sobre Mozart y *Don Giovanni*/Don Juan, aun cuando encontramos en sus diarios, junto con listas bibliográficas sobre otros temas literarios, una hoja en blanco que lleva el título «Don Juan» (SKS 17, pág. 110).

Son numerosos los momentos en los que el ensayo de Kierkegaard nos autoriza a invocar las ideas de aquellos cuatro compositores, si bien las referencias indirectas aparecen entrelazadas en los comentarios del propio autor. De esta manera Kierkegaard consigue, por una parte, presentar la teoría elaborada a partir de sus fuentes, y, por otra parte, introducir cuestiones relacionadas con la organización interna de la obra, tales como, por ejemplo, la noción de la inmediatez del lenguaje musical y de la reflexividad del lenguaje verbal, o la distinción entre Don Juan, seductor inmediato, y Johannes, el seductor reflexivo del *Diario del seductor*.

Comencemos, pues, por Robert Schumann. Según la teoría schumanniana de la crítica musical moderna, hay «cuatro puntos de vista desde los cuales se puede examinar una obra musical, a saber, la forma (el todo, las partes aisladas, los periodos, las frases), la composición musical (armonía, melodía, frase, obra, estilo), la idea principal que el artista quiso representar, y el espíritu, el cual gobierna la forma, la materia y la idea» (Schumann, 1854, cap. I, pág. 118). Por lo que respecta a Kierkegaard, o su pseudónimo «A», recordemos que este, en el «Preámbulo intranscendente» con el que se abre el ensayo sobre el erotismo musical, no se cansa de alabar el genio de Mozart por haber creado *Don Giovanni*, una obra clásica que convierte a su creador en un autor clásico. Antes de iniciar la exposición de la teoría de los tres estadios del deseo, representados por tres personajes mozartianos, remata dicho elogio con estas palabras: «Queda claro que no se trata solo de decir que *Don Juan* es la mejor ópera, o que hay una diferencia cualitativa entre esta y las demás óperas, una diferencia que, de otros modos, no se explica sino en función de la relación absoluta entre idea y forma, entre materia y medio, pues de ser así soy yo el que ha roto el silencio» (SKS 2, pág. 78 / ESK 2, pág. 94). La coincidencia de las observaciones deja de parecer fortuita cuando se formulan dos vertientes que sugieren el impacto que

Schumann pudo haber tenido en el desarrollo de la práctica crítica del joven Kierkegaard.

Lo que ha de considerarse primero es la propia práctica crítica schumanniana. En las piezas críticas publicadas en la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann explora, con el fin de asegurar la expresión de una pluralidad de puntos de vista sobre un mismo tema, un modelo autodialógico basado en la creación de una liga de melómanos y músicos identificados como autores-críticos pseudónimos. La *Davidsbund*, tal y como la designó, fue a su vez la matriz organizativa de la equivalente asociación danesa frecuentada por Kierkegaard (Celenza, págs. 8-14), una asociación que cultivaba el ideario schumanniano en favor de una nueva música, utilizando los textos de dicho periódico como breviario. Evidentemente, este no es el único factor a considerar en el momento de evaluar el recurso kierkegaardiano a los pseudónimos. Pero es cierto que esta práctica literaria apunta, entre otras cosas, a la exposición de perspectivas sobre un mismo objeto que serían inmediatamente irreconciliables en la escritura de un solo autor, y ello es también notorio en composiciones musicales schumannianas tales como el *Carnaval* y la *Davidsbündlertänze*. De hecho, el *daimon* de Schumann le permite poner en práctica lo que parecería paradójico e irreconciliable: se puede ser más de uno sin dejar, con todo, de ser un ente individual y único. A semejanza de Kierkegaard y, más tarde aún, Fernando Pessoa (1888-1935), Schumann supera las configuraciones corrientes de creadores demiúrgicos. Por más que cada uno de estos autores no se haya propuesto aparecer a los ojos de sus lectores como una deidad a la vez una y múltiple, la manera de manifestar su alteridad como poetas y creadores los coloca en la posición del Dios trino, o al menos en la posición de aquellos que mejor pueden comprender el papel de Dios en la Trinidad: el yo-uno del poeta desempeña el papel del Dios-Padre, mientras que su existencia poética desempeña el de Dios-Hijo, a través de una multitud de personajes que actúan en función del soplo del *daimonion*.[1]

La segunda vertiente, más importante para la comprensión de la estructura de *O lo uno o lo otro*, se refiere a la naturaleza del texto inaugural de Schumann como *Davidsbündler*, que presentaré y compararé con la organización cuatripartita de los ensayos de la primera parte. En «Ein Werk II»,[2] Schumann propone un modelo de pieza crítica en el que se coordinan puntos de vista expresados por varios pseudónimos, relacionados entre sí en un determinado lugar y tiempo. En sus reseñas y críticas, Schumann mantendrá durante años este patrón expositivo (la exposición del objeto criticado en el contexto de una determinada escena) tanto como la fundamentación del mismo. En el caso de «Ein Werk II», el objeto de la crítica es la obra a través de la cual el joven Frédéric Chopin (1810-1849) se dio a conocer en Viena, el opus 2, *Variations sur Là ci darem la mano*.

El comentario, centrado en varios aspectos de la estructura de dicha obra y en el lenguaje musical predominante, consiste en una variada serie de reacciones más o menos entusiastas, de acuerdo a la diferencia de temperamentos de los tres protagonistas-pseudónimos: Florestán, Eusebius y Raro. Hermanados en la lucha por una nueva música alemana, estos

se reúnen en torno al piano bajo la vigilancia de un supuesto testigo que, a su vez, firmará el artículo con un cuarto pseudónimo (Julius). Ahora bien, en *O lo uno o lo otro*, especialmente en los ensayos «Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical», «El reflejo del trágico antiguo en lo trágico moderno», las «Siluetas» y «*El primer amor*», encontramos un patrón de organización estructural en el que la crítica se convierte en momento necesario y determinante para la exposición de puntos de vista, no solo de naturaleza estética, sino también antropológica, sociológica y psicológica. De hecho, tal como se sugiere en la introducción del ensayo «*El primer amor*», la crítica de arte es ella misma «la ocasión», de acuerdo con la definición de esta categoría en las primeras páginas de dicho escrito. En el ensayo sobre el erotismo musical, junto a la crítica de la ópera de Mozart, el autor discute el calificativo de «clásico» asignado a un creador y a la obra de arte, la esencia de la música en cuanto medio, las semejanzas y las diferencias entre el lenguaje verbal y el lenguaje musical por lo que hace a su capacidad expresiva, la simultaneidad de presentación y representación en el arte, los estadios del deseo, y alude a las adaptaciones del mito de Don Juan en Molière y en Heiberg. De modo análogo en el ensayo sobre lo trágico, el análisis de Antígona y de la tragedia homónima de Sófocles permite delinear los contornos del héroe trágico antiguo sobre el telón de fondo de una conciencia éticamente determinada por el deber cívico, para mostrar a continuación la necesidad de un héroe trágico moderno determinado por un nuevo tipo de culpa, una culpa que atraviesa de manera singular la subjetividad del héroe. En las «Siluetas» se examinan, dentro del respectivo contexto dramático, tres heroínas que tipifican a la mujer abandonada por el seductor (María Beaumarchais en el *Clavigo* de Goethe, Doña Elvira en el *Don Giovanni* de Mozart, y Margarita en el *Fausto* de Goethe). Y son ellas mismas las que, a continuación, protagonizan monólogos en los cuales se hace patente cómo se puede representar en el arte el movimiento secreto e interior del pesar mediante la verbalización del conflicto entre el entendimiento y las emociones, superando de este modo algunos de los pasos que habían sido señalados en el comienzo del capítulo como puntos clave del *Laocoonte* de Lessing. Por último, en el ensayo «*El primer amor*», el comentario de la comedia homónima de Eugène Scribe, el autor examina en cada una de las escenas los elementos que son causa de risa e hilaridad, y demuestra la eficacia del conocimiento inmediato en contraposición con el conocimiento reflexivo, en un tipo de comedia en el que el *quid pro quo* implica el cambio de identidades ya sea entre personajes o dentro de un mismo personaje. En cada uno de estos cuatro ensayos, la crítica de arte no es un fin en sí misma ni tampoco el producto de una teorización estética, sino más bien una manera de exteriorizar la experiencia del observador que se encuentra sometido al efecto del objeto de arte.

Así, en *O lo uno o lo otro*, el esteta propone una aproximación al arte como elemento dinamizador y vivificante de los sentidos que, constantemente activados y estimulados, llevan no ya a una simple acumulación de sensaciones sino más bien a una *ampliación* del

campo perceptivo mediante representaciones que, más allá del escenario y el libro, reflejan la propia subjetividad del observador. Este movimiento se muestra, por ejemplo, el en la casi persecución del aspirante a crítico en la introducción del capítulo «*El primer amor*»: dondequiera que vaya, se topará siempre con la pieza en sus distintos formatos y representaciones. La mencionada ampliación es potencialmente universalizable, pues el conocimiento del observador sobre su propia subjetividad se extiende a la subjetividad humana, si bien se lo obtiene siempre a partir del análisis de representaciones, sentimientos, estados de ánimo y disposiciones artísticas, presentados y representados en sucesivos contextos dramáticos o dramático-musicales.

Nos referiremos ahora a quien fuera un consumado combatiente en la lucha contra el filisteísmo propuesta por Schumann y su *Davidsbündler*: Hector Berlioz. A lo largo de los cuatro decenios en los que desempeñó su doble oficio de músico y de crítico, Berlioz defendió la expresividad del lenguaje musical, la esencia dramática de la música, dueña de un lenguaje capaz de transmitir pensamientos y acciones en movimiento. Como es sabido, este sería el fundamento del programa musical al que el compositor francés dio inicio con su *Symphonie fantastique*, creando de esta manera un género que, en lo sucesivo, sería puesto en práctica por Franz Liszt en sus poemas sinfónicos. Ahora bien, un elemento clave en el pensamiento musical de Kierkegaard es precisamente la expresividad de la música en cuanto medio, entendida como la capacidad de expresar tanto una idea (la de lo sensual en su genialidad) como un conjunto de acciones, pues incluso la sensualidad y lo sensual, pese a ser ideas primordiales, son analizados como deseo en la actuación y en la acción (SKS 2, pág. 86 / ESK 2, pág. 102). Sin perder de vista los objetivos que Schumann y Berlioz tienen en común, demostrados por la convergencia de sus puntos de vista y sus afirmaciones, cabe llamar la atención sobre una huella que el compositor francés podría haber dejado en el ensayo sobre el erotismo musical. Junto a la fórmula epigramática de Berlioz, «cet éclat de verve libertine où se résume tout le caractère de Don Juan» (Berlioz, 1998, pág. 459), en la que, ya en 1836, destaca la vitalidad erótica de Don Juan en el aria del champán (*Fin ch'han dal vino*), recordemos esta afirmación de Kierkegaard: «Esa fuerza en Don Juan, esa omnipotencia, esa vida, solo puede expresarla la música, y el único predicado aplicable que conozco es este: es la exuberancia vital de la jovialidad» (SKS 2, pág. 105 / ESK 2, pág. 120). La conclusión de la paráfrasis de la señalada aria que encierra la primera sección del ensayo sobre el erotismo musical combina también imágenes de luz y movimiento con la descripción de la efusión de alegría, placer y goce (SKS 2, pág. 107 / ESK 2, pág. 121; *cf.* Sousa, 2010).

Difícilmente se podría admitir que Kierkegaard haya estado al tanto de las ideas de Berlioz, si no estuviésemos seguros de que leyó con mucha atención a Richard Wagner. Esto resulta claro, como he sugerido en otra ocasión (*cf.* Sousa, 2009), cuando se tiene en cuenta la reproducción de casi dos páginas del original wagneriano intercaladas con

observaciones del propio Kierkegaard. El ensayo wagneriano «De l'Ouverture» se publicó en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* en dos partes, el 8 y el 17 de enero de 1841, el mismo periódico en el que Berlioz publicaría semanalmente el *Grand Traité d'Orchestration et d'Instrumentation* entre el 21 de noviembre de 1841 y el 17 de julio de 1842. Si se tiene en cuenta, además, que esa obra seminal del compositor francés es una auténtica guía para la comprensión de la capacidad expresiva y la versatilidad de cada instrumento en calidad de vehículo del contenido dramático de la música, nos parece plausible considerar que Kierkegaard pudo conocer el ideario de Berlioz, cuanto menos a través de dicho tratado.

Kierkegaard, o su pseudónimo «A», podría haber elaborado a partir de allí una teoría musical basada en el reconocimiento de que la música, gracias a la expresividad del lenguaje que le es propio, puede comunicar de modo inmediato lo que el lenguaje verbal no logra alcanzar: a saber, en el caso concreto del ensayo sobre el erotismo musical, la condición originaria de lo sensual. Así, se propone a Don Juan como la personificación de ese elemento sensual, el cual es también esencialmente musical. Encontramos asimismo en ese capítulo otras dos líneas de argumentación: una, que asegura que *Don Giovanni* de Mozart es la única obra que presenta y representa al mismo tiempo la idea de Don Juan, lo cual, por sí solo, la hace irrepetible; y otra, ampliamente desarrollada, que surge de la exaltación de la inmortalidad de *Don Giovanni* y de Mozart, que a su vez define la obra clásica como aquella en la que la forma y la materia (o la idea) se enlazan de tal modo que ya no resulta posible, pertinente o útil, distinguirlas.

Pese a la frecuente y aceptada observación de que Kierkegaard no leyó a Schopenhauer antes de 1854 (*cf.* Cappelørn, 2012), cabe poner de relieve la proximidad de sus respectivos puntos de vista relativos a la música. La proposición según la cual *Don Giovanni* expresa de modo inmediato la idea más primordial se acerca mucho a las afirmaciones del filósofo alemán en el célebre parágrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación*. En esta misma obra, en el párrafo 34, nos topamos con una afirmación que parece a su vez indicar a Kierkegaard el camino hacia su propia definición de obra clásica. Al describir los contornos de la relación entre el sujeto y el objeto para llegar al mundo como voluntad partiendo del mundo como representación, el filósofo alemán nos dice:

> Así como en la idea, tan pronto como esta surge, no se pueden ya distinguir el sujeto y el objeto, porque solo en la medida en que ambos se llenan y compenetran mutuamente resurge la idea, la adecuada objetividad de la voluntad, el verdadero mundo como representación, así tampoco se diferencian en cuanto cosa en sí el individuo cognoscente y lo conocido (Schopenhauer, 2009, pág. 234).

Este, en sus términos más amplios, no es por cierto el proyecto de Kierkegaard. Pero no está de más recordar que, en el ensayo sobre el erotismo musical, se accede al conocimiento de lo sensual en su condición originaria por medio de la representación musical de esta idea, y que tanto la ópera *Don Giovanni* como el personaje Don Giovanni poseen la misma capacidad de representación de lo sensual en la respectiva genialidad. Claro que esto solo es posible porque nos encontramos ante una obra maestra en la que tiene lugar «la perfecta

unidad entre la idea y la forma», es decir, en la que la idea de un sujeto, Don Juan, que representa él mismo la idea primordial y la más abstracta de todas (la de sensualidad), encuentra el único medio con un correspondiente grado de abstracción. La idea primordial de Don Juan es, por tanto, inseparable del *Don Giovanni* mozartiano y, en consecuencia, el observador/espectador de la ópera de Mozart accede a la representación inequívoca de la idea de la sensualidad elemental.

II

No consideraremos aquí la posibilidad de que Kierkegaard haya estado en contacto con la obra de Schopenhauer antes de la segunda edición de *El mundo como voluntad y representación*, de 1844. En esta ocasión, la fórmula propuesta por Kierkegaard para definir el carácter clásico de la obra de arte nos remite a otro tipo de representación de la idea musical, una en la que no se verifica una reciprocidad (ya sea entre forma y contenido, o entre sujeto y objeto), sino más bien simultaneidad de presentación y representación del sujeto y del objeto: *el virtuoso*. En Kierkegaard, el pseudónimo «A» condena las obras de arte que deliberadamente buscan la perfección formal, desproporcionada con respecto a la idea con la que cohabita, pero también condena a aquellos que se apresuran a incluir dichas obras y autores en el grupo, por cierto muy restricto, según Kierkegaard, de los elegidos:

> Los mismos estetas que acentuaron de modo unilateral la actividad poética han ampliado ese concepto hasta el punto de llenar y atiborrar aquel panteón con tantas chucherías y bagatelas clásicas, que la natural idea de un sobrio salón dotado de unas pocas efigies destacadas desapareció totalmente, y el panteón terminó siendo más bien una boardilla. Para esa estética, cualquier adornillo artísticamente consumado es una obra clásica que tiene garantizada la inmortalidad absoluta. [...] El error está en que se destacaba la actividad formativa de un modo unilateral (SKS 2, pág. 60 / ESK 2, pág. 78).

Aquí la argumentación se hace más contundente y el crítico alza la voz, vislumbrándose que A pretende alcanzar explícitamente un determinado artista o tipo de artista que manifestaría una relación menos idónea respecto al arte y al público: «Esa concepción era, en el ámbito de la estética, una forma del radicalismo que se expresaba de manera análoga en muchos otros ámbitos, una expresión del licencioso sujeto y de su no menos licenciosa inconsistencia» (SKS 2, pág. 61 / ESK 2, pág. 78). A es aún más explícito en la conclusión del parágrafo, y allí es posible identificar el tipo de artista considerado:

> Lo que faltaba en esas producciones era la idea; cuanto mayor era su perfección en sentido formal, tanto más rápidamente se consumían en sí mismas; cuanto más alto era el grado de virtuosismo con el que se desarrollaba la habilidad técnica, tanto mayor era su fugacidad, y no tenían el coraje, la fuerza ni la postura como para resistir a los embates del tiempo, al hacer valer con ínfulas siempre crecientes la enorme pretensión de ser el licor mejor destilado (SKS 2, pág. 61 / ESK 2, pág. 79).

Esas obras de arte «efímeras», testimonios de una elevada capacidad técnica, pueden ser atribuidas por lo tanto a un cierto tipo de virtuosismo. Como es sabido, el fenómeno del

virtuosismo marcó todo el siglo xix, desde el surgimiento de Niccolò Paganini (1782-1840), y Franz Liszt fue quizás su máximo exponente en lo que se refiere al piano. En otro lugar he mostrado que el encuentro de Kierkegaard con la música de Liszt en Berlín, entre diciembre de 1841 y marzo de 1842, pudo ser decisivo para la maduración de sus ideas musicales en el plano teórico, pero también en el campo de la escritura. Como muestran los dos pasajes arriba citados, el autor del ensayo sobre el erotismo musical condena el virtuosismo por ser una elaboración exponencial de la forma que, como tal, relega la idea a un segundo plano. En mi opinión, esta valoración está en consonancia con la reacción, común en esa época, despertada por los casos de histeria colectiva en torno a la figura de Liszt, fenómeno que Heinrich Heine llegó a denominar *Listzomanie*. El propio A expone en el mismo capítulo su opinión relativa a los excesos de los que fue testigo como espectador, comentando así los efectos a veces perniciosos de la música:

> De ello no se deduce en modo alguno que haya que considerar [la música como] una obra del diablo, si bien serían muchas y espantosas las pruebas que nuestra época podría aportar acerca del poder demoníaco con el que la música puede atrapar a un individuo, al igual que este individuo, a su vez, con todo el poder de provocación de la voluptuosidad, es capaz de amarrar y apresar a muchos, en especial a las damas, valiéndose de los seductores lazos de la angustia (SKS 2, pág. 79 / ESK 2, pág. 95).

De este modo, si bien es cierto que Schumann, Berlioz y Wagner resultan vitales para la elaboración de la teoría musical de Kierkegaard, Liszt y la *Lisztomanie* son fundamentales a la hora de entender lo expresado en el capítulo de lo erótico-musical sobre los efectos de la música y las potencialidades de la música en cuanto medio de expresión. Al igual que los restantes compositores-críticos, Liszt pudo haber contribuido también a la comprensión de los contenidos y propuestas estéticas del ensayo sobre el erotismo musical. Esto es particularmente claro cuando se piensa en la fantasía operística *Réminiscences de Don Juan* (1841) que, como he sugerido (Sousa, 2008), está en el origen de la idea de un seductor inmediato.

Quisiera, sin embargo, hacer hincapié también en la técnica inherente a muchas composiciones lisztianas, a la que se debe el carácter inconfundible de sus transcripciones, en particular la técnica de transformación temática aplicada en la forma tradicional del tema con variaciones. Mediante la transformación de cada uno de los temas que representan una idea, un sentimiento o la vivencia de un personaje dado, el compositor busca transmitir musicalmente la esencia dramática de una determinada escena operística, o la evolución del estado de ánimo de un personaje en dicha escena. Esos temas se conectan unos con otros mediante enlaces armónicos, de manera que la fantasía operística se escucha como un todo que fluye ininterrumpidamente. Puesto que cada fantasía presenta solo una selección de determinados momentos de la ópera en cuestión, la fantasía transmite la interpretación de la ópera por parte del propio compositor. En las *Réminiscences de Don Juan*, toda la acción de *Don Giovanni* se resume en aproximadamente unos veinte minutos. Es cierto que la sección central, con variaciones sobre el *locus classicus* de la seducción, el dueto *Là ci darem la mano*...,

es la más extensa, y aparece brillantemente enlazada con las variaciones sobre el aria del champán; pero el triunfo del seductor, presentado y representado en ella, resulta finalmente dominado por los compases que anuncian al Comendador, que se habían escuchado en la introducción de la pieza, transportándose de ese modo en el efecto *ombra* la irreversibilidad del castigo del seductor. Obtenemos de ese modo la prístina presentación y representación inmediata de lo sensual, pero la obtenemos de una manera más intensa que en el transcurso de una representación escénica: no hay escenarios, no hay personajes que interactúan entre sí, no hay exteriorización de pasiones en arias, todo está contenido en ese *continuum* musical. Esta concentración dramática y la intensidad de efectos que a su vez pone en marcha explica una parte de ese «poder demoníaco» al que se refiere A. Pero, además de ese poder demoníaco inherente a la propia pieza musical, hay una particularidad del *daimon* del intérprete lisztiano que le hace encarnar lo demoníaco: la presencia del *daimonion* en su representación en el escenario.

Liszt no solo se presentaba en el escenario como un pianista virtuoso, sino que fue también un virtuoso de la composición. Como diría Berlioz (1996, pág. 189), el piano era el lenguaje que Liszt hablaba; su elevadísima y compleja técnica de interpretación le permitía encarnar todas las potencialidades del instrumento, que en esa época atravesaba un proceso de constante evolución y perfeccionamiento. En cuanto compositor, encarnaba a las ideas de otros, es decir, presentaba sus propias ideas musicales mediante la transcripción de obras de terceros. En ellas se mostraba él mismo como compositor y a la vez intérprete de piezas que, si bien no se basaban en material inédito, representaban una idea original, en particular la interpretación que el mismo Liszt había hecho de la obra original, interpretación que se hace manifiesta en la selección de números y/o arias escogidas y en la transformación temática. Además, cuando Liszt tocaba, su *daimon* personal parecía encontrarse al mismo tiempo bajo los efectos de la beatitud y de lo demoníaco, a diferencia de Paganini, que proyectaba una imagen fáustica y oscura, sugiriendo poderes sobrehumanos que podían explicarse como resultado de un pacto con el demonio. Es decir, que el virtuoso, en el caso de Liszt, no es solamente el que sabe hacer algo o desempeñar un papel con tal perfección técnica que parecería no poder explicarse por el simple cultivo del arte y a la cual debería buscársele una razón sobrenatural. En su propio *daimon*, Liszt encarna la esencia misma de la música, algo que resulta potenciado por el hecho de haber sido él el compositor de las obras que ejecutaba. Berlioz lo describe en textos críticos de 1833 y 1834 como «un fenómeno de *verve*, de audacia e de inspiración» (Berlioz, 1996, pág. 119) y Schumann lo consideró un «maestro», un «genio» de la ejecución (Schumann, 1854, cap. I, pág. 138), términos que serían retomados en las notas de H. C. Andersen (1805-1875) publicadas en el periódico danés *Fædrelandet* el 22 de agosto de 1841, dos meses antes de la partida de Kierkegaard hacia Berlín, y más tarde en *En Digter's Bazar*, en 1842. La alternancia de modos de interpretación determinada por el estilo bravura demuestra que, en Liszt, el entendimiento

se concilia con la sensibilidad y la sensualidad, y que su virtuosismo aparece así como una manifestación exuberante de destreza musical en sus varias vertientes. Kierkegaard, como luego veremos, lo habrá entendido así. Pero, a simple vista, la ejecución dejaba vislumbrar ese lado demoniaco junto con un lado beatífico, perceptible en sus propias actitudes y expresiones que presentan lo que se escucha en la música, convirtiéndose esa manifestación en un factor potenciador de la imaginación del oyente.

Vale la pena notar que los comentarios que nos han llegado acerca de las presentaciones de Liszt en Berlín se asemejan a la descripción de visiones o experiencias místicas o sobrenaturales. Tal es el caso, por ejemplo, de Heine, que en 1841 se refiere a Liszt como «el Rafael del piano», distinguiéndolo así de los meros «tocapianos», e incluso detecta una evolución en el modo como ejecuta sus piezas:

> En Liszt [...] el instrumento desaparece y la música se manifiesta. [...] trasmite una calma que antes añorábamos. Cuando antes tocaba, por ejemplo, una tempestad en el piano, veíamos caer los relámpagos sobre su propia cara, los miembros le temblaban como a causa del viento de la tempestad, y los largos mechones de pelo goteaban como si estuvieran expuestos a la lluvia. Cuando ahora ejecuta la más feroz de todas las tempestades, es él quien flota por encima de ella, como el viajero que sube a la cumbre de uno de los Alpes, mientras cae la tronada sobre el valle: las nubes se colocan al fondo, por debajo de él, los relámpagos se enrollan a sus pies como si fueran culebras, y alza la cabeza, sonriendo en el puro éter (Heine, 1988, pág. 125).

Los rasgos de sublimidad kantiana con los que Heine pinta este retrato no llegan a ocultar lo que constituiría, en mi opinión, el aporte más significativo de Liszt al pensamiento kierkegaardiano: a los ojos del pensador danés, Liszt habría encarnado ese mismo movimiento, aunque en dirección opuesta, del recuerdo y de la repetición, tal y como Kierkegaard dirá con Constantin Constantius en *La repetición*: «Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en dirección opuesta; porque lo que se recuerda es algo que fue, se repite hacia atrás; mientras la repetición, como tal, se recuerda hacia adelante» (SKS 4, pág. 9). De hecho, en la composición de transcripciones, en la transcripción de una música creada por otros, recordar una obra es lo mismo que repetirla; durante la ejecución, repetir esa música es recordar para uno mismo y también para el público no solo lo creado por esos otros compositores, creaciones que el propio público había visto y escuchado antes, sino también la interpretación que había realizado el compositor/transcriptor. La relación recíproca que se establece entre recuerdo y repetición en el compositor/pianista estimula la imaginación y percepción del oyente/espectador, hasta el punto que podría decirse que el público y el virtuoso entran en un proceso dialógico en el que la repetición y el recuerdo constituyen el meollo de lo comunicado, posibilitando en último término que el oyente recree o comience sus propios movimientos de repetición y de recuerdo, ya sean musicales o de otra naturaleza.

En cuanto oyente atento, Kierkegaard produjo también sus propios movimientos, y es sabido cuán fundamental es el concepto de movimiento para el pensador danés. Las repeticiones y los recuerdos musicales se cruzan de tal modo en su obra que Kierkegaard se presenta como un virtuoso del propio pensamiento, autorrepresentándose como un filósofo

que no construye edificios de sistemas, sino que ejecuta continuamente movimientos de repetición y de rememoración del pensamiento filosófico y literario de la tradición europea occidental, los necesarios para que él mismo cree de manera «lisztiana» la materia que ha de ser repetida y recordada por quienes lleguen después.

1 *Cf.* Platón, *Apología* 31c-d, 40a.

2 «Ein Werk II» se publicó primero en *Allgemeine musikalische Zeitung* el 7 de diciembre de 1831, antes de la fundación de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Dos años después apareció «Der Davidsbündler», un artículo en tres partes con los mismos protagonistas-pseudónimos, en el periódico *Der Komet*, el 7 y el 14 de diciembre de 1833, y el 12 de enero de 1834.

Referencias bibliográficas

Berlioz, Hector (1996). *Critique musicale 1*, *1833-1835*. París: Buchet / Castel.

Berlioz, Hector (1998). *Critique musicale 2*, *1835-1836*. París: Buchet / Castel.

Cappelørn, Niels Jørgen (2012). «Historical Introduction: When and Why Did Kierkegaard begin Reading Schopenhauer?». En: Niels Jørgen Cappelørn; Lore Hühn; Søren R. Fauth; Philipp Schwab (eds.). *Schopenhauer-Kierkegaard, Von der Metaphysik des Willens zur Philosophie der Existenz. Kierkegaard Studies. Monograph Series* (núm. 26, págs. 19-32.). Berlín / Nueva York: Walter De Gruyter.

Celenza, Anna Harwell (2005). «Imagined Communities Made Real: The Impact of Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* on the Formation of Music Communities in the Mid-Nineteenth Century». *Journal of Musicological Research* (vol. 1, núm. 24, págs. 1-26).

Heine, Heinrich (1980). *Sämtliche Werke 12/1*. Hamburgo: Düsseldorf Ausgabe, Hoffman und Campe.

Heine, Heinrich (1988). *SämtlicheWerke 13/1*. Hamburgo: Düsseldorf Ausgabe, Hoffman und Campe.

Hotho, Gustav (1835). *Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart / Tubinga.

Schopenhauer, Arthur (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.

Schumann, Robert (1854/1985). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Ausgabe, Breitkopf & Härtel / Wiesband.

Sousa, Elisabete M. de (2008). *Formas de Arte: A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Sousa, Elisabete M. de (2009). «Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love». En: Jon Stewart (ed.). *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions. Literature, Drama and Music* (vol. 3, págs. 137-168). Aldershot: Ashgate.

Sousa, Elisabete M. de (2010, noviembre). «Richard Wagner: Leitmotiv e Música Dramática». *Philosophica* (núm. 36, págs. 25-44).

Sousa, Elisabete M. de (2013). «Repetition in Constant Reference to Liszt». En: José Miranda Justo; M. de Sousa Elisabete; René Rosfort (eds.). *Kierkegaard and the Challenges of Infinitude* (págs. 39-49). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Índice

Prólogo	7
Kierkegaard contemporáneo	10
Teoría de la subjetividad y comunicación de existencia	12
Darío González	12
Otro Kierkegaard, por favor: repetición y contemporaneidad	22
Laura Llevadot	22
A través del espejo y lo que Kierkegaard encontró allí	30
Begonya Saez Tajafuerce	30
Kierkegaard, un caleidoscopio para el presente	45
Elisabete M. de Sousa	45
Kierkegaard y las artes	57
Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard	59
Darío González	59
Filmar la creencia: Kierkegaard y el cine	77
Laura Llevadot	77
Poesía apocalíptica y muerte del arte: Martensen, Heiberg y Kierkegaard	95
Ettore Rocca	95
Kierkegaard y la crítica literaria: la prosa de Andersen	109
Begonya Saez Tajafuerce	109
Estadios en el camino de la pasión musical	119
Elisabete M. de Sousa	119